

Aus deutscher Dichtung

Erläuterungen zu Dicht- und Schriftwerken für Schule und Haus

---

Band XVII

Klassische Prosa

Die Kunst- und Lebensanschauung der deutschen Klassiker in ihrer Entwicklung

Von

wilhelm W. Schnupp

Erste Abteilung

Lessing · Herder · Schiller



Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1913

Vorwort.

Der Abschluß des Werkes hat sich länger hinausgezogen, als beabsichtigt war. Zum 84. Geburtstage meiner Mutter sollte es fertig sein, ein kleines Zeichen der Dankbarkeit für große, selbstlose Liebe.

* * *

Die Aufgabe selbst war mir vorgezeichnet, einzelne Aufsätze von Lessing, Herder und Schiller zu besprechen, und ich glaube, daß man auf diesem Wege, durch eingehende Beschäftigung mit den Quellen, am leichtesten zum Verständnis gelangt. Aber, darüber hinausgehend, strebt die Darstellung ein weiteres Ziel an. Sie sucht einen Einblick zu geben in die innere Entwicklungsgeschichte der deutschen Renaissance, soweit sie ihre Krönung in Goethe und Schiller findet. Diesem Zwecke dienen die ergänzenden Abschnitte und die besonderen Schlußausführungen. Bei der Anlage der Arbeit waren gewisse Wiederholungen notwendig, da die Behandlung jedes Aufsatzes ein Ganzes für sich bilden sollte. Auch unsere Zeit hat allen Grund, dieses große Erbtum der Vergangenheit in Ehren zu halten. Man kann für die Leistungen der Gegenwart lebendiges Interesse besitzen, ohne sich deswegen gegen Lessing, Schiller oder auch — Klopstock abzuschließen. Es war mein erstes und eigentliches Bestreben, den großen Persönlichkeiten gerecht zu werden, ihr Lebenswerk und ihre Eigenart von innen heraus und aus dem Geiste der Zeit zu erfassen. Verständnis, kein vorschnelles Aburteilen. In Fragen der Lebensanschauung, die doch nichts Zufälliges, Äußerliches bedeutet oder bedeuten soll, wäre ein solches Verfahren doppelt verfänglich. Die Kritik, die nur das eigene Ich ausspielt, zum Maß der Dinge macht, ist ohnehin nicht die beste.

Überhaupt war es kein leichtes Stück Arbeit. Über Lessings „Kunstlehre" bestehen immer noch entgegengesetzte Ansichten. Er hält sich freilich, seiner Natur entsprechend, mehr, als wünschenswert ist, zurück. Den richtigen Zugang erleichtert eine kurze Vorbemerkung. Der Dichter steht außerhalb des Kunstwerkes. Seine Aufgabe ist Erweckung innerer Teilnahme, „Beschäftigung" des Gemütes, und zwar innerhalb eines bestimmten Lebenskreises, den anfangs mehr die Aufklärung, später die Humanität bildet. Miß Sara Sampson (Empfindsamkeit) und Nathan der Weise (Humanität) sind Grenzsteine in seiner Entwicklung. Herder, der überall Krafterfülltheit sieht, das „Gefühl" als Mittel zur Erfassung der Poesie, ja der Welt betrachtet, konnte nur im Rahmen einer Jugendschrift und in seinen Einwirkungen berücksichtigt werden. Weiteres bringt der zweite Band (über Goethe). In seinem

Vortrag „Zur Jahrhundertfeier von Schillers Todestage" urteilt Albert Köster, die philosophischen Schriften des Dichters, „die eigentlich der Schlüssel zu seinem ganzen Wesen sind", seien „viel zu wenig gekannt und geliebt. Das sind nicht Belustigungen des Verstandes und des Witzes", . . . vielmehr „Gespräche, die ein ringender Künstler mit sich selbst anstellt".

Was der Verfasser vielen Anregern, insbesondere den Meistern der literarischen Forschung und Darstellung, schuldet, weiß er selbst am besten. Daß er jedoch, im einzelnen sowohl wie im ganzen, seine selbständigen Wege geht, wird kein Sachkundiger verkennen. Zu besonderem Danke fühlt er sich noch der Kgl. Universitätsbibliothek in Würzburg verpflichtet.

Lessing ist nach Lachmann-Muncker, Herder nach Suphan, Goethe (besonders im zweiten Bande) nach der Weimarer und daneben der Jubiläums-Ausgabe zitiert (vgl. dazu S. 551). Für Schiller wurden die Stellen meist genauer angegeben.

Würzburg, Ende Juni 1913.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

G. E. Lessing.

Laokoon.

Fabeln. Nebst Abhandlungen . . .

Literaturbriefe.

J. G. von Herder.

Kritische Wälder (I).

Friedrich von Schiller.

Über das Erhabene.

Berichtigung.

Seite 94, Zeile 2 lies ἡδυσμένῳ.
„ 234, „ 10 „ Beethoven.

Gotthold Ephraim Lessing

I.

Laokoon:

oder

über die Grenzen der Mahlerei und Poesie.

1766

Lessings Laokoon und der deutsche Unterricht.

Es ist keine leichte und keine sonderlich anziehende Aufgabe, das nach allen Seiten und Richtungen umgeackerte Feld nochmals zu bearbeiten. Nicht als ob alle Schätze gehoben wären. Im Gegenteil, trotz der vielen, teilweise bedeutenden Ausgaben und Erläuterungsschriften blieben einige Grundgedanken unberücksichtigt, wurden in ihrem zeitgeschichtlichen, ja dauernden Wert nicht gebührend erfaßt. Gerade in den letzten beiden Jahrzehnten hat sich die Forschung eindringlich mit den Anfängen und dem Fortschreiten der deutschen Ästhetik bis zu Goethes Zeit beschäftigt. Noch ist sie damit nicht zu Ende; aber es beginnt doch zu tagen und manches Vorurteil mußte schwinden. In diesem Entwicklungsgang nehmen die Hamburgische Dramaturgie, nicht weniger der Laokoon eine wichtige Zwischenstellung ein. Beide führen uns mitten in den geistigen Kampf, der in den sechziger Jahren mit verdoppelter Heftigkeit entbrannte — vor dem Anfang der gründlichen Umwälzung, die der Sturm und Drang mit sich brachte. Beide enthalten vielfach noch rückwärts weisende Ansichten; aber sie eröffnen doch ebenso dem Lebenskräftigen, Zukünftigen freie Bahn. Oft ist es Dämmerung, nahe dem Morgen, oder die neue Erkenntnis, die, als Grundlage und folgerichtig durchgeführt, mit aller Gebundenheit aufräumte, dringt nebenbei, mitunter in einem versteckten Satze, durch. Besondere Schwierigkeit machen die Fachausdrücke (wie bei Kant, Schiller). Es sind die üblichen schulgerechten Bezeichnungen jener Zeit; aber sie füllen sich teilweise mit neuem Inhalt. Dabei stellt sich die Gefahr ein, daß man die gegenwärtigen oder persönlichen Vorstellungen unvorsichtig hineinträgt. Das Schillernde, weil Fließende, mancher Begriffe hat jedoch seinen eigenen Reiz.

Der Verfasser wird all diese schwierigen Fragen nach Kräften zu beantworten und insbesondere auch den Laokoon zeit- und entwicklungsgeschichtlich zu erklären versuchen. Was ihm die Sache mitunter verleidete, war das Bewußtsein, für einen halb verlorenen Posten einzutreten. Es ist keine Ermunterung, wenn man fort und fort zweifelnde, häufig

völlig ablehnende Urteile liest. Das früher über-, jetzt unterschätzte Werk wurde ihm so zu einem Sorgenkinde. Er entschloß sich zu einer möglichst kurz gefaßten Bearbeitung, um desto mehr Raum für die Darstellung der ästhetischen Anschauungen der Zeit zu gewinnen; denn ohne eingehende Kenntnis der Grundlagen schwebt alles Folgende (z. B. auch die klassische Ästhetik) in der Luft. Aber damit wären doch fruchtbare Gedanken und Ansätze zu späterer Entfaltung weggefallen. Und dann erinnerte er sich, daß er weder mit dem persönlichen Geschmack noch mit der Auffassung eines einzelnen zu rechnen habe. Genug, allen es recht zu machen, ist unmöglich und schlimm. Einstweilen gehört der Laokoon noch zum Bestande des Schulunterrichts. Selbst wenn einmal seine Zeit gekommen sein sollte, bleibt für den akademisch gebildeten Lehrer die gründliche Vertrautheit mit diesem Gedankenkreis ein unerläßliches Erfordernis. Mit übereifrigen Reformern oder laienhaften Schwärmern, die teilweise aus sachlicher Unwissenheit auch Schillers und Goethes Aufsätze abtun möchten, uns auseinanderzusetzen, haben wir keinen Anlaß. Der Verfasser gesteht übrigens, daß er sich mit dem berühmten Werke, das ihm schon auf der Schule unter der Leitung eines feinsinnigen Lehrers viel Anregung bot, im Verlaufe der Arbeit wieder sehr befreundete.

Für den Laokoon, der sich vor zwei Jahrzehnten und noch später kanonischer Geltung rühmen konnte, ist jetzt die Zeit der Ebbe eingetreten. Jede Übertreibung rächt sich. Die Bedenken dagegen seien in zwangloser Reihenfolge zusammengestellt. Unser Verhältnis zu ihm ist kühler geworden. Goethe rückt immer weiter vor und Lessing zurück. Wir haben keinen rechten Sinn mehr für „normative Ästhetik", d. h. für Aufstellung von „Regeln", wonach wir urteilen und uns verhalten sollen. Bei kleinlicher und unsachlicher Behandlung werden den jungen Leuten falsche Grundbegriffe eingeimpft, über die manche zeitlebens nicht mehr hinauskommen. In der Tat empfangen viele ihre künstlerische Bildung hauptsächlich durch die Schule. Wir wollen uns, heißt es weiter, am Kunstwerk erfreuen, anstatt darüber zu klügeln. Herder steht trotz mancher Einseitigkeit in einem ungleich tieferen Verhältnis zur Kunst; ferner, er ist der Fortsetzer Lessings, in gewisser Hinsicht ein Vollender. Der Laokoon kann nur als eine geschichtlich bedingte Erscheinung gewürdigt, als abgetane Größe bezeichnet werden. All diese Einwände sind beherzigenswert, und sie stimmen bezeichnenderweise darin überein, daß grobe Fehler gemacht wurden. Den Laokoon haben vornehmlich die rationalistischen Gefolgsleute von Laas vielen verleidet und zuschanden gehetzt, ohne den Sinn der Hauptstelle (XVI ff.) zu erfassen. Der Schüler mit einem verrosteten kritischen Richtschwert, um es über die lebensvollsten Schöpfungen zu schwingen: eine unerquickliche Verirrung! Begabtere Leute, wie oft versichert wurde, lehnten solche Zumutungen mit sicherem Empfinden ab. Gottschedii redivivi!

Was bleibt also für den Laokoon noch übrig? Wegweiser zu Homer? Das hieße dem Buche den Lebensnerv durchschneiden. Jeder Schriftsteller,

mithin auch ein Lessing, darf zum mindesten beanspruchen, daß man seine Arbeit mit seinen Augen, unter seinem Gesichtspunkte betrachte. Damit verurteilt sich auch das Bestreben, ihn einseitig für die Dichtung oder gar die Plastik, Malerei auszubeuten. Poesie und bildende Kunst müssen in Betracht kommen, erstere vorwiegend, dem Grundcharakter des Werkes gemäß. Denn sein eigentlicher Zweck ist, die Dichtung aus der Verquickung mit der malerischen Darstellung zu befreien. Es ist eine Grenzenlehre und bietet deshalb nichts Erschöpfendes, was man keinen Augenblick vergessen darf. Lessing legt sich überall weise Beschränkung auf, weil dies sein Thema so verlangt. Er gehört nicht zu den unsachlichen „Schwätzern", die ihm selbst am meisten auf die Nerven gehen. Auch über bildende Kunst, vor allem natürlich über sein Lieblingsgebiet, die Dichtung, hätte er mehr zu sagen. Die besondere Schwierigkeit wurzelt ja darin, daß der Laokoon manches voraussetzt, nur andeutet. Nach der gewöhnlichen Auffassung, die nicht durch Herders 1. Kritisches Wäldchen ergänzt wird, wäre er übrigens nicht der Führer zu Homer.

Und nun das Wichtigste. Warum können wir seiner Schrift noch einen berechtigten Platz in der Schule zugestehen? Nicht mehr den Vorrang, sondern eine zweite oder dritte Stelle. Der Laokoon bietet zunächst reichen Anregungsgehalt, teils gesicherte Ergebnisse, teils ungesuchte Gelegenheit, eine Reihe von Fragen zu besprechen, die noch heutzutage zeitgemäß und wichtig sind. Ferner versetzt er uns in eine gärende Übergangszeit, aus der er notwendig hervorwächst. Es mußte jemand kommen, der die allgemeine Verwirrung in den Kunstansichten klärte und, was schon hier hervorgehoben sei, der Poesie den rechten Weg zeigte. Daß sich in unserer Zeit ähnliche Zustände bemerkbar machen (z. B. Beschreibungssucht u. a.), ist kein Geheimnis. Damit entsteht eine grundsätzliche Frage. Es gibt zwei Schriften, die sich mit dem bleibenden Wert der H. Dr. und des L. beschäftigen. Ist dies der alleinrichtige Standpunkt für die höheren Schulen? Man kann es mit Beziehung auf die Dichtung unbedingt bejahen. Nur dem Starken, Lebensvollen, gebührt dieses Recht, der Ehrenplatz in der Schule. Aber selbst in der bildenden Kunst, soweit ich die Literatur überblicke, versucht man den Schülern einige Vertrautheit mit den Vor- und Mittelstufen, die der Zeit der höchsten Blüte vorangehen, zu verschaffen. Aus dem übrigen Lehrstoff wäre ein großer Teil zu streichen, wollte man denselben strengen Maßstab anlegen. Auf das Verständnis der geschichtlichen Entwicklung legt die Schule den größten Wert, warum nicht auf ästhetischem Gebiet? Aber schon der Begriff erweckt manchen ein Gruseln. Demgegenüber sind einfach folgende Tatsachen festzustellen. Die geistige Entwicklung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stand hauptsächlich unter diesem Zeichen, da die politische Tätigkeit gefesselt war, und sie strebte einem alles überragenden Höhepunkte zu. Für lange Zeit waren Psychologie und Ästhetik zu einer Einheit verschmolzen, außerdem in enger Verbindung mit der Philosophie. Noch dazu vollzog sich das innere Werden mit staunens-

werter Folgerichtigkeit, fast Schritt für Schritt, ohne viele Seitensprünge, mit organischer Notwendigkeit und in unmittelbarem Zusammenhang mit dem sich steigernden Selbstbewußtsein. Fast alle geistigen Strömungen der Gegenwart liegen in diesem Zeitraum vorgebildet. Kein noch so schöngeistiger Vortrag ersetzt aber die Bekanntschaft mit den Quellen. Was lesen unsere Schüler von dieser Großzeit außerordentlicher Entfaltung? Außer einigen Dichtungen des Sturms und Drangs nur die betreffenden Abschnitte aus Dichtung und Wahrheit. Wenn wir auch die Lessingschen Prosaschriften — und darum handelt es sich in erster Reihe — noch ausschalten, bleiben ihnen die selbständigen Zugänge versperrt. Was schadet es übrigens, wenn sie einmal erfahren, wie unsere Altväter über die bildende Kunst dachten, daß sie auch in Fragen der Poesie, der damaligen Lebensmacht, sich erst allmählich zu vertiefter Einsicht emporrangen? All das hat mehr Wert als stückweise vermittelte Literaturgeschichte. Eine pädagogische Bemerkung, die sich gegen gewisse verschwommene Übertreibungen wendet, drängt sich hier auf. Selbstentwicklung durch eigene Tätigkeit ist heutzutage das Losungswort (vgl. Sturm und Drang usw.), wonach der Lehrer möglichst zurücktritt. Das hat seine großen Vorteile. Die Übersättigung mit Stoff muß ihr Ende nehmen. Aber trotzdem, Anregung ist alles. Nur solche Lehrer wirken fort. Denn was die Jugend verlangt, sind sie: die Organe zu tieferem Verständnis, lebendige Zeugen der Außenwelt, in denen der Schüler die Klärung, die er wünscht, auch findet. Wir wollen aus den nahezu zwanzigjährigen Leuten keine verschwommenen Dilettanten bilden; der Standpunkt, den man dem kleinen Kinde gegenüber einnimmt, darf nicht mehr der unsrige sein. Kein Schüler kann den Gedankengehalt einer Lessingschen Schrift aus eigener Kraft erarbeiten; in dem Augenblicke würde die Schule überflüssig. Nur im regen Wechselverkehr, wenn der Lehrer auf der Höhe der Bildung steht, ist diese Aufgabe erfolgreich zu lösen. Goethe meint im Hinblick auf Diderot, daß dessen Schrift „mehr einen historischen Ausleger verlange". Dasselbe gilt für den Laokoon und so ziemlich für alle, auch die größten wissenschaftlichen Leistungen der Vergangenheit. Historisch denken lernen ist nicht die letzte Mitgabe, wodurch wir den Oberklässer für die Universität oder den Beruf vorbereiten.

Vielbewundert ist ferner die Darstellungsform des Laokoon, Lessing selbst als einer der Schöpfer deutscher Prosa, ihr erster Klassiker. Neuerdings sucht man auch diesen von jeher anerkannten Ruhm zu verringern. Einen weiteren Vorzug enthüllt uns Goethes Äußerung über Winckelmann (1805). Bei „Gelehrten erscheint dasjenige, was sie leisten, als Hauptsache"; W. dagegen ist besonders deswegen schätzenswert, weil sich in allen Werken sein „Charakter" offenbart. „Und so ist alles, was er uns hinterlassen, als ein Lebendiges für die Lebendigen, nicht für die im Buchstaben Toten geschrieben." Wie oft wurde ein ähnliches Urteil über Lessing ausgesprochen! „With a work of his in our hands, we are in presence of a living man, not of a mere book", urteilt James

Sinne über ihn. Der Laokoon ist weniger individuell als z. B. die H. Dr., doch auch ihn durchströmt der Lebenshauch einer kernfrischen, mannhaften, kampfesfrohen Persönlichkeit. Lessing kann sich nie verstellen; er gibt sich, wie er ist, besitzt mehr „Naivität", als man ihm gewöhnlich zugesteht.

Aus all diesen Voraussetzungen ergeben sich folgende besonderen Richtpunkte für die Behandlung im Unterricht: 1. eine wohlerwogene Auswahl, wie allgemein üblich ist. Alle archäologischen oder philologischen Erörterungen, die Lessing selbst als nebensächlich bezeichnet (Steckenpferde der damaligen Zeit), sind überholt oder passen nicht mehr in die neuzeitliche Schule. Wegzulassen ist alles gelehrte Beiwerk: die Ausführungen über den Schild des Achilleus, XXVI—XXIX, auch der Abschnitt über das Verhältnis zwischen Vergil und den Künstlern der Laokoongruppe, sosehr dieser in den Zusammenhang verflochten ist. Andere Auslassungen sind an der betreffenden Stelle angegeben. Es empfiehlt sich eine Zusammenfassung unter den leitenden Gesichtspunkten. 2. Erweiterung und Vervollständigung der Gedankenkreise, und zwar gleich nach der Durchnahme oder zusammenfassend am Schlusse; entwicklungsgeschichtliche Erklärung. 3. Die für die Kunstbetrachtung unzulässige Reihenfolge: Regel—Beispiel ist entweder schon durch Lessings Verfahren berichtigt oder leicht zu berichtigen. Es sei dies an einem bestimmten Beispiel veranschaulicht, an den Ausdrucksbewegungen. Die Schüler kennen wohl aus längerer Betrachtung (nicht bloß durch die „transitorische" oder lichtbilderartige Schnellbewegung des Skioptikons!) gute Abbildungen geeigneter Werke (z. B. Diskuswerfer, Niobe, Ganymed, Moses usw.); man mache sie nun auf dieses durchaus „moderne Problem" aufmerksam. Damit ist wenigstens der Vorstellungskreis der Lessingschen Ausführungen beschritten und der Weg zu fruchtbarer Auffassung geebnet. Erst daran schließt sich die Behandlung des betreffenden Abschnittes. Doch das sind alles Selbstverständlichkeiten. Man verwirre die Schüler ebensowenig durch Häufung der Bilder. Die Anknüpfung an die bildende Kunst ist nur in wenigen Abschnitten geboten. Bei ganz kurzer Zeit lese man die Vorrede, die Ausführungen über das Schönheitsgesetz, Kap. XVI ff. und ergänze das Wichtigste.

Es ist im Gegensatz zu den großen Kunstwerken die Bestimmung wissenschaftlicher Arbeiten, daß sie trotz aller Schönheit der Form mit den Ergebnissen leicht veralten. Der Laokoon hat dieses Schicksal, das ihm jetzt bevorzustehen scheint, schon einmal erlebt. Anfangs vielbewundert, wurde er in der Sturm- und Drangzeit beiseite geworfen und errang sich erst später wieder die verdiente Anerkennung. Die Lebenden haben immer recht oder glauben es zu haben. Goethe zeigt uns in seinem Aufsatze über Diderot den Weg, in welchem Geiste wir ein großes Werk der Vergangenheit zu behandeln haben: „Ich behalte freilich das letzte Wort, da ich mit einem abgeschiednen Gegner zu tun habe". Es wirkt auf feinere Gemüter, auch unter den Schülern, immer abstoßend, wenn jemand die Gelegenheit benützt, einem unserer Größten seine Irrtümer vorzurechnen.

Verstehen ist schwieriger als Aburteilen. Weder Verhimmelung noch das Gegenteil! Jeder Mensch bis zum Genie hinauf ist irgendwie einseitig. Nur durch höchste Ausbildung der Einseitigkeit erschöpfen der einzelne wie ein ganzes Zeitalter den Gehalt ihrer Richtung und machen dadurch die Bahn für neue Möglichkeiten frei. Auch über die Anschauungen der Gegenwart werden spätere Geschlechter zu Gericht sitzen und nicht in allem reines Gold finden. Einer der schönsten Gedanken Goethes bezieht sich auf die Pietät als die „Erbtugend" in der menschlichen Natur, „eine Neigung zur Ehrfurcht". Dieses Gefühl der Pietät muß auch der Beschäftigung mit Lessings Werken die rechte Weihe geben. Am besten ehren wir den unermüdet strebenden und ringenden Wahrheitssucher, wenn wir ihn zu verstehen suchen, nicht nur was er geschaffen und erreicht hat, sondern was größer ist als die Werke, seine Persönlichkeit.

Vorrede.

Der Inhalt der Einleitung ist klar und verständlich, ihr Aufbau von logischer Geschlossenheit und doch reicher Abwechslung, ein abgerundetes Ganze für sich, das Schäden aufdeckt und Abwehr verheißt. Eigentlich genügten der Hinweis auf die bedenkliche Verwirrung in der Kunstauffassung und die Angabe des Themas; aber Lessing vervollständigt den einfachen Satz durch die Fehde gegen die Urheber („fünfzig witzige" K.; „Afterkritik"), erweitert ihn durch „Ehrenrettung" der Unbeteiligten und durch den Ausblick auf die Alten (Ergänzung und Gegensatz); daran schließt sich ein kurzer Bericht über die Entstehungsgeschichte und Sonderart des Werkes. Drei Personen treten auf, die zugleich die verschiedenen Möglichkeiten des künstlerischen Verhaltens verkörpern: unbefangene Hingabe, wissenschaftliche Untersuchung, kritische Beurteilung; von den ausübenden Künstlern, den „Virtuosen", ist erst nachher die Rede. Der „Kunstfreund" ist nach Lessing der „Mann von Geschmack", der sich „auf die bloße Empfindung beruft", also der empfängliche („empfindliche") Mensch, der sich dem Banne des Kunstwerks überläßt, ohne sich darüber kritische Rechenschaft zu geben oder den Kopf zu zerbrechen. Der Glückliche; denn aller Kunst Anfang und Ende ist es ja doch, daß sie Anregung, Frieden und Freude spendet, während nüchterne Gehirnarbeit außer dem Bereich ihrer Bestimmung liegt. Manches in diesem Zusammenhang wird nur aus der Vertrautheit mit den ästhetischen Anschauungen der Zeit begreiflich. Es ist nicht unsere Meinung, daß die Künste bloß „abwesende Dinge" vergegenwärtigen, da sie doch häufig Niedagewesenes schaffen; aber die Nachahmungstheorie lehrt, daß des Künstlers eigentliches Ziel sei, schon vorhandene Gegenstände „nachzuahmen", mithin zu einem gegebenen Urbild ein möglichst „vollkommenes" Abbild zu liefern. Damit gewinnen wir auch den rechten Zugang zu der damaligen Auffassung von „Wirklichkeit, Schein, Täuschung". Aus der Grundanschauung, die schon in der Leibnizschen Philosophie wurzelt, aus der Lehre des ausgesprochensten

Vertreters dieser Richtung, daß die Gegenstände lediglich Vorstellungsinhalte, die Erscheinungen der Welt also ein Erzeugnis des menschlichen Geistes seien, bildete sich allmählich der Begriff, der für die klassische Ästhetik entscheidende Bedeutung gewann, des Scheins. Nach Sommer brachte zuerst Joh. Heinr. Lambert (Neues Organon 1764) das Wort mit dem Ästhetischen in annähernde Verbindung, und zwar in der allgemeinen Bedeutung eines „Mitteldinges zwischen dem Wahren und Falschen". Welchen Sinn verknüpft nun Lessing damit? Dies können wir nur mit Beziehung auf den Wechselbegriff „Täuschung" oder Illusion feststellen. Ein Lieblingswort der rationalistischen Zeit. Ursprünglich nach der derbsten Auffassung verstand man darunter tatsächlich Verwechslung des Gegenstandes mit dem Dargestellten (vgl. die bekannten Künstlerscherze oder Anekdoten von Myrons Kuh, von Zeuxis und den Trauben usw.). Der Künstler (Tausendkünstler) wäre also danach eine Art gefälligen Betrügers. Aber der Vernünftler ist viel zu gescheit, als daß er sich täuschen ließe. Er merkt die Absicht und freut sich darüber. Demnach entwickelte sich als zweite, des „Kenners" würdigere Bedeutung: intellektuelles Wohlgefallen, d. h. über das wohlgelungene Abbild. „Wenn eine Nachahmung so viel Ähnliches mit dem Urbilde hat, daß sich unsere Sinne wenigstens einen Augenblick bereden können, das Urbild selbst zu sehen, so nenne ich diesen Betrug eine ästhetische Illusion" (Mendelssohn, IV 1, S. 38, bes. 44 f.). Das ist jedoch nicht seine sowenig wie Lessings endgültige Auffassung. Wir können dies aus dem Laokoon selbst nachweisen. Der griechische Künstler „war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringet, begnügen sollten" (II). Mit der Thronerhebung der Schönheit zur Göttin der Kunst, mit der Gleichung: Schönheit = Vollkommenheit, die allerdings auf Baumgarten zurückweist, überschreitet Lessing die Gebundenheit der Zeit. Vor dem schönen Gegenstand verstummt der nüchterne Verstand, soweit empfängliche Menschen in Betracht kommen; „des Verstandes Gleichgewicht" (von Creuz), das Gefühl tritt in seine Rechte. Das noch ziemlich unverbrauchte Wort leitet den Laokoon ein. Ursprünglich bedeuteten das mtd. fühlen und das obd. empfinden (verspüren) dasselbe[1]), wie noch jetzt in der Umgangssprache. Zu Anfang des 18. Jahrh. bezog man ersteres auf „das Wahrnehmen äußerer Eindrücke", letzteres auf das Bewußtwerden innerer, geistiger Vorgänge. Dann fielen (um 1750) beide „Zeichen" zusammen. In den sechziger Jahren wurde Gefühl, mit gesteigertem und vertieftem Inhalt, Lieblings- und Losungswort. Mendelssohn und insbesondere Tetens (1777) sichern ihm theoretisch die Selbständigkeit neben Verstand und Vernunft. Erst Kant (K. d. U., I § 3) begründet die heute noch gültige Unterscheidung.

1) Vgl. DWb., ferner Wilhelm Feldmann, Modewörter des 18. Jahrhunderts, Zeitschr. f. deutsche Wortforschung VI, bes. S. 318.

Die Rollen haben sich also vertauscht. Lessing verwendet nun hier beide Begriffe sowohl im Sinne von Vorstellungen als Wirkungen (Lust, Unlust). Das ist für spätere Zusammenhänge nicht nebensächlich. Täuschung findet nur bei den unteren Seelenkräften (also der Empfindung, dem Gefühl) statt (Mendelssohn, I S. 290 ff.). Schon daraus geht hervor, daß es sich nicht mehr um groben Sinnestrug (vgl. das vielgebrauchte Beispiel von den „Kirschen" des Zeuxis) handeln kann, überhaupt nicht um Verwechslung von Wirklichkeit und Kunst wie bei den Stürmern und Drängern. Für Lessing, der seinem Freunde Anregung schuldet, ist vielmehr daran festhalten: Wahrscheinlichkeit, nicht Wahrheit. Im Zustand der Illusion (Phantasie + Gefühl) oder Stimmung glauben wir das Wahre zu sehen. Von „illusorischer Stetigkeit", die den Zuschauer zum Mitleiden zwinge, spricht er in der H. Dr. (1, vgl. 11, 42). Noch Sulzer in seinem seltsamen Schwanken erklärt die Täuschung als einen „Irrthum (!), indem man den Schein einer Sache für Wahrheit und Würklichkeit nimmt". Goethe und Schiller haben dann den Begriff in Lessings Sinn vollends geläutert und in seiner Reinheit dargestellt (Erhebung in die neue Welt der Kunst).[1] Konrad Lange versteht darunter bewußte Selbsttäuschung, was an die nüchterne vernünftelnde Auffassung erinnert. Es sollte heißen: gewollte Versetzung in einen anderen Lebenskreis. Wir ärgern uns über jeden, der uns aus der Stimmung reißt; denn wir streben aus der oft bleischweren Alltäglichkeit hinaus, wir wollen leben, erleben und sind jedem dankbar, der uns die Pforten erschließt.

Erich Schmidts Deutung der drei Personen auf Nicolai, Mendelssohn und Lessing selbst bringt die Sache in sinnreichen Zusammenhang (das Triumvirat); doch tritt dem Philosophen und dem Kunstrichter jeweils ein Zerrbild an die Seite: der rationalistische Vernünftler, der alles hübsch unter Paragraphen oder in Kästen einordnet, keinen Unterschied zwischen den Künsten macht, aus der Lebensferne urteilt; der gottschedische „Criticus", der blind auf eine und seine Regel schwört und mit diesem Maßstabe alles mißt. Außer Baumgarten stehen Wolff, auch die malerischen Schweizer Modell. Der eigentliche Unheilstifter und Grenzstörer ist der Kunstrichter. Er verübt Verwirrung und Unrecht, verkennt in seinem Wahn das Große und Echte, während schwächere Talente und Nachahmer sich unter seine Fittiche flüchten, mit und nach ihm gackern.

Noch einige Bemerkungen sind zu beachten. „Schönheit", ursprünglich eine Begriffsbildung aus „körperlichen Gegenständen", genauer nach Gesichtseindrücken, wird dann auf geistige Vorstellungsinhalte übertragen. Aus der Vorherrschaft des Auges, dem Herder und neuerdings E. v. Cyon das „Ohr" als mindestens gleichwertig gegenüberstellen, leitet sich eine Reihe von sinnverwandten Kunstbegriffen wie Anschauung, Anschaulichkeit usw. ab, deren Einseitigkeit oder künstliche Sinneserweiterung nicht nur in der deutschklassischen Ästhetik Schwierigkeiten macht.

---

1) Über Wahrh. u. W. d. K. (1797).

Wichtig ist ferner die schon hier angedeutete Scheidung zwischen den Künsten: Handlungen, Gedanken (Poesie), Formen .. (Malerei), wobei „Gedanke" nach damaliger Auffassung mehr enthielt, als wir damit gewöhnlich verknüpfen: Bild, dann Vorstellung, sogar Ausdruck von Empfindungen (nach Sulzer). Wir haben dabei immer zu bedenken, daß gerade diese Übergangszeit sich bemühte, dem unteren Erkenntnisvermögen (also dem Empfindungs- und Gefühlsleben) sein Recht zu verschaffen. Auch anderes klingt schon vor: „mehr Geschmack an der Dichtung oder Malerei: Spence und Caylus. Seit Goethe gilt es als ein Grundsatz der „genetischen" Darstellung, daß alles Plötzliche, Unvermittelte vermieden wird.

Dem trüben Zeitbilde stellt er das leuchtende Vorbild der Antike gegenüber. Und doch hat einer von den Alten eine Handhabe zur Begriffsverwirrung gegeben: *ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν.* Plutarch bringt diese Stelle (de glor. Athen. 3) in einem eigentümlichen Zusammenhange. Er bespricht das Verhältnis von Malern und Geschichtschreibern und will dartun, daß beide gegen den Feldherrn, den Mann der Tat, zurückstehen. Dabei gesteht er zwar die Unterschiede in den Darstellungsmitteln zu: einesteils Farben und Figuren, andererseits Worte und Sätze; aber er gibt beiden gleiche Gegenstände und das gleiche Ziel und verlangt vom Schriftsteller, daß er seine Darstellung wie ein Gemälde mit Personen und Leidenschaften ausstatte und den Eindruck der *ἐνάργεια*, lebendiger Anschaulichkeit, hervorrufe. Wie verfährt nun Lessing, um diesen unbequemen Kronzeugen mundtot zu machen? Zunächst weist er auf einen Grundzug der Antike hin, die „Mäßigung und Genauigkeit". Dann bezieht er den Ausspruch des Simonides etwas gewaltsam bloß auf die Wirkung der beiden Künste, schließlich bezeichnet er ihn als einen „Einfall". Solche Kinder des Augenblicks, wozu auch Schellings Bezeichnung der Baukunst als einer erstarrten Musik, der „Architektur als verstummter Tonkunst"[1]), der Musik als angewandter Mathematik gehören, mögen als „Geistesblitze" blendende Streiflichter werfen; aber oft erweisen sie sich mehr als geistreich, weniger als tief und entziehen sich einer Deutung bis in die Einzelheiten. Die Verallgemeinerung derartiger Geistesblitze, die sich in dem Horazischen „Ut pictura poesis" (erit) in der Form eines bequemen Schlagwortes darbot, bewirkte die kritiklose Vermengung der Künste, die „Verwirrung Babels", die damals auf allen Gebieten zur Landplage geworden war. Der junge Herder sieht überhaupt mit seinem rückwärts gewendeten Blick allenthalben Niedergang. „Erst Leidenschaft, dann Empfindung, dann Beschäftigungen, und endlich todte Malerei: so ist der Gegenstand der Dichtkunst nach verschiedenen Zeitaltern gesunken" (1767, I S. 340). In der „Schilderungssucht" kündigt sich jedoch, wie ich später nachweisen werde, nicht nur der Tiefstand der deutschen Dichtung, sondern auch die erste Stufe der Erhebung an. Die ganze Richtung hängt

1) Goethes „Verbesserung".

aufs engste mit dem Zeitgeist zusammen. Und nicht allein um die Abwehr einer Verirrung der Poesie handelt es sich, ebensosehr kommt die Abgrenzung von der Prosa in Betracht, worauf Lessing später als auf eine sehr zeitgemäße Frage eingeht. Die ganze Entartung stellt sich somit als eine unbewußte Verwechslung von Poesie, bildender Kunst, Prosa dar. Der Dichter zeichnete, malte, vernünftelte, der Bildhauer und Maler stand ebenfalls unter dem Zeichen des rationalistischen Denkens oder wetteiferte mit dem Dichter, ohne die Grenzen seines Kunstbereiches zu kennen. Lessing faßt letztere Richtung unter dem Begriff der „Allegoristerei" zusammen.

Auf die Angabe des Themas und die Entstehungsgeschichte des Buches folgt ein wuchtiger Angriff gegen die einseitigen Systematiker. Eine entscheidende Wendung im wissenschaftlichen Verfahren kündigt sich damit an (induktive gegen deduktive Methode!). Herder trifft, mit Lessing einstimmig, die Achillesferse derer um Wolff. Für den Deutschen, der ohnehin zur „Wortphilosophie", zu „Reduktionen auf eine Phrase", zu „Ausdehnung dieser Wortformel über Seiten und Demonstrationen" geneigt ist, „für den ist nun Batteux ein Mann! Sein seichtes Gewäsche, ohne Beispiele, Proben und Anschauen ist ihm statt Anschauen, Proben und Beispiele" (V S. 281). Ein Teil von diesem Tadel fällt nach Lessings Auffassung auch auf Baumgarten ab, dem Herder dagegen reiche Worte des Lobes spendet. Der Begründer der deutschen Ästhetik, wenigstens der Namengeber, will ein System aller Künste aufstellen, ist jedoch in der Plastik und Malerei überhaupt Laie und kennt die wichtigsten Dichtungen bloß vom Hörensagen, d. h. aus Gesners Wörterbuch. Hierin teilt er den Grundirrtum der rationalistischen Denkart, indem er aus Vernunftbegriffen der Wirklichkeit gerecht zu werden vermeint. Deswegen hat Lessings Kriegserklärung als Vorzeichen einer neuen Zeit eine über den engeren Zusammenhang hinausreichende Bedeutung. Erfahrung gegen „Räsonnement" heißt nunmehr die Losung. Als Jünger der von England vermittelten „empirischen Methode" schätzt er den Wert des Gegenständlichen gebührend ein, und er macht gleich damit den Anfang, indem er von zwei bestimmten Werken ausgeht. Das ist für die deutsche Welt etwas wesentlich Neues. Freilich vermag er sich noch nicht ganz von der Fessel des Alten loszulösen; auch vergißt er über dem Objekte den Grundquell, woraus gerade in der Kunst alles hervorströmt. Dagegen kann ich den bekannten Vorwurf, daß er zwischen Plastik und Malerei — und warum nicht Architektur? — keine scharfe Grenze ziehe, nicht als so gar schwerwiegend anerkennen. Im einzelnen stört dies wohl; aber im ganzen bilden die Anschauungskünste der Poesie gegenüber eine Einheit (vgl. XVI, „Handlung"). Mehr vermißt man die Beziehung auf die Musik, worauf erst die Fortsetzung des Laokoon eingehen sollte. Wer will denn alles auf einmal verlangen?

Die Vorrede zeichnet sich nicht nur durch klaren Gedankengang aus, sie ist auch in der Darstellung meisterhaft, „Lessings abgezirkeltstes und

ziseliertestes Stück Prosa", wie Frey meint. Alle „Töne", die ihm zur Verfügung stehen, kommen dabei zur Verwendung. Zuerst sachliche Ruhe und Nüchternheit, Wahl des schlichtesten Ausdrucks, kein Bild lenkt den Sinn ab. So schreibt, wer belehren und aufklären will. Die dreifache Gliederung („Der erste.. Ein zweiter... Ein dritter) ist für die planmäßige (systematische) Darstellung bezeichnend und oft nachgebildet worden. Was Eduard Engel mit gewissen Einschränkungen anrät: „Schreibe, wie du sprichst", denn daraus entspringe wenigstens die „Lebensechtheit", ist von Lessing verwirklicht. Man kann noch hinzufügen: Schreibe so, daß der Leser merkt, hier steht kein Gliedermann, kein Pedant, kein geheimer Rat hinter den sonst toten Worten, sondern ein lebendiger Mensch. Lessing schreibt zuerst als Lehrmeister. Der erste Wellenschlag, das erste Anzeichen, daß ein empfindender Mensch zu uns spricht, ist der verächtliche Seitenblick auf die „witzigen" Kunstrichter, die immer und jederzeit geistreich sein wollen. Denn der Beruf des Kritikers erscheint ihm als eine ernste, verantwortungsreiche Aufgabe, wie wir besonders aus den „Briefen antiquarischen Inhalts" (1768) wissen. „Höhnisch gegen den Prahler" (57. Br.). Daher die Erbitterung gegen die anmaßlichen Stümper in der Beurteilung. „Der Kunstrichter, der gegen alle nur einen Ton hat, hätte besser gar keinen". Lessings Tonleiter ist reich und abwechselnd. Für die Alten hat er nur Worte des Lobes, man empfindet, daß hier aufrichtige Bewunderung und Verehrung mitschwingen. Bei dieser Gelegenheit verwendet er eines der wenigen Bilder von den Lustwegen und den Landstraßen. Dies deutet nicht nur auf die Eigenart des Laokoon hin, der eine Art Spaziergang durch die Grenzgebiete sein soll, sondern auch auf die Wichtigtuerei der Neueren, die aus „Einfällen" gleich ganze „Systeme" erkünsteln. Hier nimmt die Darstellung einen Anflug zu leiser, allerdings durch die erste Person gemilderter Ironie. Dann fällt ein leichter Seitenhieb gegen den übergeistreichen Voltaire, worauf schließlich mit dem Hinweis auf die „seichten Urteile" der Kunstrichter (z. B. eines Klotz) und die blinde Gefolgschaft gewisser „Virtuosen" das Kunstelend in schonungsloser Weise aufgedeckt wird — all dies in wirksamer Steigerung zur Rechtfertigung seines Unternehmens. Edles Selbstbewußtsein, das schon in dem Angriff auf die Kunstrichter zu bemerken ist, erfüllt besonders den Schluß der Darstellung. Nur vor der wahren Größe beugt er sich. Und sein großer Gedanke, nach anregendem Wechselverkehr mit seinen Freunden, der Welt zum erstenmal eine genauere Grenzuntersuchung auf Grund der Erfahrung vorzulegen, gibt ihm ein Anrecht darauf.

Drei Gesichtspunkte sind für den weiteren Zusammenhang von Wichtigkeit: die Anerkennung der Schönheit als der Quelle des ästhetischen Wohlgefallens, die Überzeugung, daß unabänderliche Kunstgesetze möglich seien (er bedenkt dabei nicht, daß er mit dieser Ansicht das künstlerische Schaffen der Wissenschaft, den Denkgesetzen, unterordnet), sein unerschütterlicher Glaube an die unbedingte Vorbildlichkeit der Antike.

Der Satz: „Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu tun", könnte als Geleitwort des Laokoon dienen. Mit ihrer Hilfe will er dem entarteten Geschmack steuern, auf daß ein neuer Frühling für die Dichtung aufblühe.

Darstellungsbereich: Ausdruck oder Schönheit?

(I—V.)[1]

Schönheit bildet das oberste Gesetz der bildenden Kunst; dagegen kann die Poesie mit gewissen Einschränkungen (z. B. XXV) „das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit" (IV), d. h. die ganze Fülle seelischen Lebens, „ausdrücken". Dies ist das Ziel, dem der Gedankengang zustrebt.

Zwischen Leonardos: „Jene Figur ist am meisten zu loben, die durch die Gebärde am besten die Leidenschaft ihres Wesens ausdrückt", und Lessings Äußerung: Der Ausdruck müsse der Schönheit untergeordnet sein (N)[2], besteht eine unüberbrückbare Kluft. Und doch hätten die Schöpfungen des großen Meisters bei anschaulicher Kenntnis Lessings kritischen Beifall gefunden. Ausdruck bezieht sich ursprünglich mehr auf technische oder rein formale Nachbildung; aber allmählich gewann das Wort, auch durch das Übergewicht der Poesie, das Ansehen der „älteren Schwester", vertieften Sinn. Winckelmanns Erklärung ist folgende: Nachahmung des wirkenden und leidenden Zustandes unserer Seele und unseres Körpers und der Leidenschaften sowohl als der Handlung (V S. 191). Ein Beispiel. Wir sehen einen Menschen hastig auf uns zukommen. Seine Züge sind verzerrt, die Stirne gefurcht, die Zähne sind wie im Krampf zusammengepreßt, die Lippen auseinandergezogen, die Faust wie gegen einen wirklichen oder vermeintlichen Feind erhoben und geballt. In diesem Falle empfindet der Begegnende die Gebärdensprache als Ausdruck der Wut oder Rachgier, indem er dabei unwillkürlich seine Erfahrungsregel anwendet. Dies ist jedoch noch keineswegs die ästhetische Einstellung; denn er will sich über den Mann nur klar werden, um sich vielleicht, wie ehedem vor einem Feind in der Wildnis, in acht zu nehmen. Zum ästhetischen Verhalten gehört, daß der Anblick zum Verweilen einlädt, das Lebensgefühl erweckt und beschäftigt, ohne daß eine Wirklichkeitsbeziehung vorliegt. Die Grundbestandteile der Betrachtung ergeben sich damit von selbst. Das Auge (bildende Kunst) oder die Phantasie (Dichtung), das „Auge der Seele" (Breitinger), führt uns in den Bannkreis des Kunstwerks. An dem innewohnenden Leben entzündet und steigert sich das schlummernde Ichbewußtsein. Die künstlerische Form aber trägt dazu bei, von der Alltagswelt abzulenken, und erhebt das Gemüt. In diesen Worten ist das Weitere schon angedeutet. Vorher handelten wir hauptsächlich von der Oberflächenerscheinung, der Außenform des Gegen-

1) I—V; zu lesen sind I, II bis: „aus diesem Gesichtspunkte ..., dann wieder: „Und dieses festgesetzt ..., III, IV.

2) = Nachträge und Nachlaß.

standes (Goethesche Bezeichnungen). Nun aber birgt diese Form etwas in sich, was unlösbar damit verschmolzen ist, den Gehalt. „Künstlerische Form ist nichts anderes als die Daseinsweise des Inhaltes, durch welche dieser eben zum Inhalte wird“ (Th. Lipps). Man kann, ohne zu den gegensätzlichen Richtungen in der Ästhetik Stellung zu nehmen, behaupten, daß der Form als Ausdrucksorgan entscheidende Wichtigkeit zukommt. Alles Stoffliche, was nicht eingeschmolzen ist, stört die Reinheit der Wirkung. Ebenso besteht kein Zweifel, daß der echte und rechte Künstler das Darzustellende irgendwie in sich empfunden und erlebt hat. Dies ist für die Auffassung Winckelmanns zu beachten. Aus drei Bestandteilen setzt sich also das Kunstwerk zusammen: der seelischen Grundlage oder dem Erlebten, dem Gehalte und der Form, wobei ersteres natürlich nur für die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung gilt. Ausdruck ist nun entweder der Vorgang, die Verkörperung eines Inneren, oder das „Zeichen“ oder das Ergebnis, das in die Form gebannte, daraus widerscheinende Leben, nach Heinrich Fischer der Schein oder die Erscheinungsweise inneren Lebens. „Der Ausdruck überhaupt“, erklärt Hagedorn ähnlich, „zeigt jeden Gegenstand so, daß er scheint, was er scheinen soll.“ Alle Form im Kunstwerk ist aber erstarrtes Leben und muß erst wie das Dornröschen aus dem Schlummer erweckt werden. Dies ist die Aufgabe der ästhetischen Wiederbelebung, indem der empfängliche Mensch den eigentümlichen Lebensgehalt des Dargestellten in sich aufnimmt. Je stärker die Anziehungskraft, desto höher in der Regel der Kunstwert, wobei man natürlich nicht an stoffliches Interesse zu denken hat. In ähnlicher Weise vollzieht sich der Vorgang des Eindrucks. Irgend etwas hat einen tiefen Eindruck gemacht, heißt: die Daseinsform hat durch das Leben, das sich in ihr ausspricht, so eindringlich und nachhaltig gewirkt, daß es eine seelische Bewegung hervorrief und sich für lange, vielleicht dauernd eingrub. Vollendet ist die Ausdrucksweise, wenn sich Inhalt und Form decken und deshalb harmonischen Eindruck hervorrufen. Wer den Ausdruck persönlichen Lebens als „Endzweck“ der Kunst betrachtet, gibt ihr selbstverständlich einen unbegrenzten Spielraum. Darstellen läßt sich alles, das Höchste wie das Alltägliche und das Widerliche. Von der Schwierigkeit des Ausdrucks weiß jeder ältere Schüler ein Lied zu singen und auch dessen Wert zu schätzen.

Was ist nun Schönheit? Tolstoi zählt mit Behagen einige vierzig Bestimmungen auf und beweist damit, daß sich unmittelbare Empfindungseindrücke nicht restlos in Begriffe einengen lassen. Durch die Übertragung in einen anderen Bezirk, die logische Allgemeinverständlichkeit, verwischt sich leicht das zarte Leben des Schönen, verliert Farbe und Schmelz. Es ist unaussprechlich, eine Manifestation verborgener Gesetze nach Goethe, womit er nur die Meinung seines „liebwerten“ Vorgängers bestätigt. „Die Schönheit ist eines von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten

gehört" (G. d. Kunst des Alt., IV S. 46). Schon früher hatte er gegen die mathematische Methode festgestellt, daß die Schönheit „nicht unter Zahl und Maß falle". In seinem Hauptwerke unterscheidet er „individuelle" und „idealische Schönheit", bezeichnet als besondere Grundlagen Proportion, das griechische Profil usw., also die formalen Eigenschaften. In dem Verzicht auf eine verstandesmäßige Bestimmung tritt der Fortschritt über die anspruchsvolle Allweisheit der Rationalisten unverkennbar zutage. Es sind nur drei Möglichkeiten denkbar: entweder ist Schönheit ein objektiv Gegebenes oder bloß eine Empfindungsweise, Vorstellung des Betrachtenden, oder drittens ein Wechselverhältnis. Wolff erleichtert sich die Frage, indem er das Schöne als gegenständlich annimmt und bloß dessen Wirkung beschreibt (Psych. emp. § 543 f.): Quod placet, dicitur pulchrum: quod vero displicet, deforme. Pulchritudo consistit in perfectione rei, soweit diese Vergnügen, Lust bereitet. Ähnlich denkt Gottsched, der „das genaue Verhältnis, die Ordnung und das richtige Ebenmaß aller Teile, daraus ein Ding besteht", als die Erfordernisse erachtet. Nicht sehr davon unterscheiden sich die Schweizer. Vornehmliche Kennzeichen der Schönheit sind nach Breitinger: „Vermischung der Farben, Symmetrie der Glieder und Teile, der Lineamente und Züge." Wir müssen immer dabei bedenken, daß es sich nicht um selbständige Erfindungen, sondern um Entlehnungen handelt. Das gilt auch für Bodmers Behauptung (Discourse der Mahlern), daß die schönste Gestalt ohne schönes Gemüt nicht schön sei (die Idee der „schönen Seele"). Einen wesentlichen Schritt weiter gehen Baumgarten-Meier: Schönheit ist Vollkommenheit in der sinnlichen Erkenntnis (d. h. in der Erscheinung, Vorstellung, auch = Empfindung); wenigstens erteilen sie dem Gedanken die bestimmte Fassung. Wir erkennen in all diesen Ansichten die Forderung der Einheit und als neue, wenn auch schon auf Aristoteles zurückgehend, doch wertvolle Erkenntnis die Berücksichtigung der einheitlichen Anschauung; denn jede Erkenntnis ist neu, wenn sie wieder erobert, bewußt wird. Die Begriffe Mannigfaltigkeit und Einheit gewinnen ihre Bedeutung. Franz Hutcheson[1]) sieht das Schöne in der Empfindung der Einförmigkeit trotz aller Mannigfaltigkeit. Denn das eine ohne das andere wirkte langweilend oder zerstreuend. In einer Landschaft vereinigen sich wie in einem Musikstück (seine Beispiele) die vielerlei Töne zu einer großen Harmonie. Wie verhält sich nun Lessing zu der Frage? Eine besondere Bestimmung hat er nicht aufgestellt, sondern er wählt die beste aus. Eine Zeitlang erweckt sein Interesse Hogarths Annahme der Wellenlinie als Kennzeichen aller Schönheit, der Schlangenlinie als Ausdruck der Anmut. Du Bois-Reymond wendet allerdings dagegen mit Recht ein, daß letztere „an Aal und Schlange mehr abstoße", und beide Merkmale können in der Tat nur als mehr zufällige Bestand-

1) Untersuchung unserer Begriffe von Schönheit und Tugend, Frankfurt und Leipzig 1762 (übers. von Joh. Heinr. Merck (ersch. 1720).

teile gelten. Aber die „gemalte Schlange" (ein oft verwendetes Beispiel) stößt weniger ab als die wirkliche. Jede Linie hat Ausdruckswert, und die Ansicht des Engländers empfand man damals als Fortschritt. Erheblich wichtiger ist die schulgerechte Definition: „Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen" (XX), das εὐσύνοπτον des Aristoteles, besonders, wenn man die frühere Erklärung (V S. 371, 1754) hinzunimmt: „Die Vollkommenheit bestehet in der Übereinstimmung des Mannigfaltigen, und alsdann, wenn die Übereinstimmung leicht zu fassen ist, nennen wir die Vollkommenheit Schönheit." Hierin kündigt sich die Vereinigung von Aristoteles und Baumgarten, jedenfalls eine wichtige Erkenntnis, ein Fortschritt in Lessings innerer Klärung, an. Das Schöne (der bildenden Kunst) muß so beschaffen sein, daß es trotz aller Abwechslung und Abstufung, trotz der Vita propria, die der einzelne Teil besitzt, worin nach Goethe die Gesundheit jeder Organisation besteht, sich in einer ganzen und sinnenfälligen Anschauung darstellt, wir wollen hinzufügen, zur Betrachtung förmlich einlädt. Roger de Piles[1]) spricht einen Gedanken aus, der aller Aufmerksamkeit wert ist, daß jeder Betrachtung eines Gemäldes etwas vorangehen müsse, nämlich die „Belustigung der Augen". Grazie bedeutet ihm „ce qui plaît et ce qui gagne le coeur, sans passer par l'esprit". Angenehme Ausfüllung des Auges verlangt auch Hagedorn[2]) von der Malerei. Die Zeugnisse aus Lessings zeitlicher Nachbarschaft strömen überhaupt reichlich zu. Mengs, der „deutsche Raphael", bestimmt die Schönheit mit Wolffschen Schulbegriffen als „anschauenden Begriff von der Vollkommenheit", fügt aber hinzu: „die außer ihm (dem Betrachtenden) ist", und gleich nachher: „sichtbare Schönheit". Den besten Gedanken enthält jedoch der Satz: „Ebenso muß auch jedes Object, das sich in der Mahlerei dem Auge darstellt, eine starke Empfindung in den Sehnerven verursachen, wenn es gefallen soll" (II S. 34).[3]) Dies ist künstlerische Auffassung. Füllung des Auges, d. h. Anziehung und unwillkürliches Verweilen bei dem Geschauten, so daß man in der Betrachtung aufgeht, rühmt Goethe in der It. R. als besonderen Vorzug der Werke Palladios. Johannes Merz baut auf dieser einzig richtigen Grundlage seine geistvollen Ausführungen auf. „Die Plastik also gehört zu den Künsten des äußeren Sinnes und hat als solche das oberste Gesetz, daß sie ein Formell-Schönes ausschließlich für den äußeren Sinn, für die räumliche Anschauung darzustellen hat" (S. 25). Mehr Freiheit, doch unter ähnlicher Voraussetzung, besitzt die Malerei. Jede anderweitige

1) R. d. P. (1635—1709): Conversation sur la peinture, Cours de peinture (verdeutscht 1760).

2) Betrachtungen über die Mahlerei (1762) S. 161.

3) Ant. Raphael Mengs (1728—79), Hinterlassene Werke, herausgegeben von Prange 1786; die „Betrachtungen über die Schönheit und den guten Geschmack in der Mahlerey" (ersch. 1762).

Erklärung verfällt der Gefahr des „Poetisierens", d. h. der altüblichen Verwechslung der Künste. Die Dichtung verfolgt den Weg von innen nach außen, die bildenden Künste umgekehrt. Die oft irreführenden Begriffe Schönheit und Anschauung, von dem Gesichtssinn aus übertragen, haben Spuk genug angerichtet und sollten endlich auf ihre Gebiete eingeschränkt werden. „Schönheit hat von Schauen, von Schein den Namen, und am leichtesten wird sie auch durchs Schauen, durch schönen Schein erkannt und geschätzt," urteilt Herder mit unbeirrtem Verständnis (1778, VIII S. 10). Haben denn Faust, Hamlet, König Lear usw. soviel Schönes an sich? Wir müssen über Hegel, Fr. Th. Vischer hinauskommen. Leider wurde noch kein entsprechender Ausdruck für die Dichtung gefunden. „Ästhetisch" umschließt einen weiteren Kreis, und die letzten Nachfahren der Romantik brachten auch dieses Wort in Verruf. Anstatt „bedeutungsvoll", was zu sehr an symbolisch erinnert, könnte man lebens- oder eindrucksvoll oder das vielberufene „angenehm" einsetzen. Die bildende Kunst nötigt freilich den Betrachtenden, zum Körper die Seele zu suchen, beides in- und miteinander zu fühlen; aber wenn das erstere verkannt wird, dann ist, besonders auch in einer Grenzuntersuchung, alles übel geraten. Und selbst für die bildende Kunst reicht der alte, zu alte Schönheitsbegriff nicht aus. Schiller wendet sich mit Recht dagegen; denn er empfindet (mit Hirt und im Widerspruch zu Goethe) die Wirkung einer Reihe von antiken Kunstwerken mehr als „peinlich", den Laokoon nicht ausgenommen. Schellings Satz besteht — für Plastik und Malerei — jedenfalls zu Recht: „Die äußere Seite oder Basis alter Schönheit ist Schönheit der Form" (d. h. „körperliche Schönheit" nach Lessing).

Nochmals sei es wiederholt: von der äußeren Erscheinung eines jeden und wirklichen Kunstwerks strahlt oder blickt inneres Leben, lebendiges Tätigsein entgegen. Lessing nähert sich einmal der Goetheschen Auffassung der Kunstschöpfung als eines sinnlich-geistigen Ganzen: „diese sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zur Schönheit wird" (IV). Goethes Forderung an die Kunst wurzelt ja in der wohlberechtigten Vorliebe für das Gesunde, Lebensvolle, Blühende, in seiner naturgemäßen Abwehr des Kranken, Verkrüppelten, Pathologischen. Brandes rühmt an Annuncio: „Er schafft Freude . . . Das ist überhaupt das sicherste Zeichen göttlicher Überlegenheit." Ein Wort, das den Geist der klassizistischen Ästhetik wundervoll ausdrückt. Sollte Lessing nicht gewußt haben, daß sich die bildende Kunst zunächst an das Auge wendet? Das widerlegt sich fort und fort in seinen Schriften (vgl. z. B. V S. 405 f.), auch im Laokoon. Oder sollte er seiner Grenzenlehre das mehr Gemeinsame und nicht vielmehr Unterscheidende zugrunde legen? Dann wäre er nicht Lessing. Wer vom Laokoon eine Poetik oder Malerästhetik erwartet, der geht im Prinzip irre. Fischer gebührt das Verdienst, diesen Gesichtspunkt mit Entschiedenheit betont zu haben; aber er zieht nicht die Folgerungen daraus. Nach Abschluß der Arbeit lese ich den Aufsatz Georg Rosenthals (Neue Jahrb. 1912), der Lessing dagegen in Schutz

nehmen will, als ob er nur an formale Schönheit (was heißt Form in dieser und späterer Zeit?) gedacht habe. Nur übersieht er die Hauptstelle: „Die Schönheit der Seele bringt auch in einen ungestalten Körper Reize, so wie ihre Häßlichkeit dem vortrefflichsten Baue und den schönsten Gliedern desselben, ich weiß nicht was, eindrückt, das einen unzuerklärenden Verdruß erweckt" (Freigeist, II 1). Wozu also einen Wissenden verteidigen? Noch dazu, wo Lessings Gedanke gar nicht neu ist. „Schönheit ist sittliche Würde der Menschheit." Nicht etwa = Erhabenheit? Gegen die alte Verwechslung zwischen Anschauungskünsten und Dichtung, Musik muß überhaupt mit aller Entschiedenheit Einspruch erhoben werden.

Wie aber lassen sich Schönheit und Ausdruck vereinigen? Auch Winckelmann verliert sich dabei in Ausflüchte: „Die Schönheit würde ohne Ausdruck unbedeutend heißen können, und dieser ohne Schönheit unangenehm; aber durch die Wirkung der einen in den anderen, und durch die Vermählung zwoer widrigen Eigenschaften erwächset das rührende, das beredte und das überzeugende Schöne" (G. d. K. d. A., V 3, § 4). Zeitideal: die schöne Seele in dem schönen Körper. Aber sind beide immer vereint? Ist also ein Bildnis des Sokrates eine Versündigung an der Kunst?

Diese Ausführungen sollen zu tieferem Verständnis der Auseinandersetzung Lessings mit Winckelmann die Wege bahnen und den Abschnitt über das Transitorische vorbereiten. Der gefeierte Begründer der antiken Kunstgeschichte ging von der lebendigen Anschauung aus und wurde so der Entdecker des Ruhegesetzes in der Kunst, indem er sich, die triebhafte Sehnsucht der Zeit, darin wiederfand. „Natur in Ruhe", die Laokoongruppe gegen Vergils Darstellung, worin eine der Wurzeln der Lessingschen Schrift liegt (vgl. den Briefwechsel mit Mendelssohn 1756). Als vornehmstes Merkmal empfindet W. edle Einfalt und stille Größe, ein tausendmal, oft ohne geschichtliche Besinnung, oft auch ohne klares Verständnis wiederholtes Wort. „Je ruhiger der Stand des Körpers, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern.... Kenntlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften: groß aber und edel ist sie in dem Stande der Einheit, in dem Stande der Ruhe. Im Laokoon würde der Schmerz, allein gebildet, Parenthyrsus (d. h. schwülstiges Pathos am unrechten Platz) gewesen sein; der Künstler gab ihm daher, um das Bezeichnende und das Edle der Seele in eines zu vereinigen, eine Aktion, die dem Stande der Ruhe in solchem Schmerze der nächste war. Aber in dieser Ruhe muß die Seele durch Züge, die ihr und keiner anderen Seele eigen sind, bezeichnet werden, um sie ruhig, aber zugleich wirksam, stille, aber nicht gleichgültig oder schläfrig, zu bilden." Das alles las Lessing in den „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" 1755 (§ 79 ff.). Eine Reihe von Folgerungen ergeben sich ohne weiteres daraus, und sie sind für die richtige Auffassung von nicht geringem Wert. „Parenthyrsos" (nach einem irrtümlich verallgemeinerten Worte des Ps.-Longinos,

περὶ ὕψους 3,5) ist gegen die Übertreibungen des Barocks gerichtet; doch davon nachher. Mäßigung im Ausdruck, damit das ἦθος auch im Banne des πάθος zu seinem Rechte komme, Hinweis auf die Geltung des Individuellen, Charakteristischen, ferner die richtige Erkenntnis, daß eine unbedingte Ruhe unmöglich, ja das Grab aller Kunst wäre. Im Moses des Michelangelo: „alles verhaltene Kraft“, urteilt auch Wilhelm Henke (1892), womit beide einen der Grundgedanken in Hildebrands berühmter Schrift andeuten. Es ist rührend zu hören, was Winckelmann alles aus einem pathetischen Spätwerke griechischer Kunst, „des Polyklets Regel, einer vollkommenen Regel der Kunst“ (§ 9), (und noch später Goethe) herausliest. Und doch, man muß Blümner recht geben, der in diesem Urteil eine „fast einzig dastehende divinatorische Auffassung“ der hellenischen Hochkunst erblickt, genauer dessen, was des Phidias Zeus verkörpert: urechtes und selbstherrliches Menschentum, in sich ruhend, kraftvoll und blühend wie im Paradies der Vorwelt. Ausdrücklich dehnt W. sein Urteil auch auf die Literatur aus: „Die edle Einfalt und stille Größe der griechischen Statuen ist zugleich das wahre Kennzeichen der griechischen Schriften aus den besten Zeiten, der Schriften aus Socratis Schule“ (§ 88). Er ist übrigens gegen die geschichtliche Entwicklung keineswegs blind; denn er unterscheidet den älteren, den hohen, den schönen Stil in der griechischen Kunst. Dieser Zug nach dem Altertum erklärt sich nicht bloß daraus, daß er selbst, wie Goethe meint, eine antike Natur war, die sich der kleinlichen Umwelt zu entringen suchte; das Rückstreben nach Einfachheit und Unmittelbarkeit, durch Rousseau verkündigt und erweckt, lag in der Richtung der Zeit. W. gebührt dagegen das Verdienst, daß er der Sehnsucht eine bestimmtere Gestalt gab. Das Griechentum gewann so seinen eigenen Sinn; es klang wie Heimweh nach dem Eden, Gralsherrlichkeit. Rückkehr zu ursprünglicher, in sich vollendeter Menschheit ward die Losung und Winkelmann der Prophet der deutschen Renaissance. Die ganze Bewegung fäll' deshalb durchaus nicht mit Altertümelei zusammen; sie ist vielmehr für das 18. Jahrhundert ausgesprochen modern. Hellenisch und naiv verschmelzen zur Einheit. Und wenn sich letztere Auffassung auch nur teilweise halten ließ, ihre geschichtliche Aufgabe hat sie erfüllt. Sie lehrte die Unmittelbarkeit, schlicht einfaches, vollstimmiges Menschentum schätzen gegen alle Verbildung und Veräußerlichung. Einfalt und Größe bedeuten nicht etwa bloß einen Formbegriff in der Kunst, sondern ein neues Lebensideal. W. stellt übrigens ausdrücklich fest, gegen welche Richtung sich sein Urteil wendet: „Das wahre Gegenteil, und das diesem entgegenstehende äußerste Ende, ist der gemeinste Geschmack der heutigen . . . Künstler.“ Bestimmteres erfahren wir aus seinem Hauptwerke: „Diejenige Harmonie, welche unsern Geist entzündet, bestehet nicht in unendlich gebrochenen, gekettelten, geschleiften Tönen, sondern in einfachen, lang anhaltenden Zügen. Aus diesem Grunde erscheint ein großer Palast klein, wenn derselbe mit Zieraten überladen ist, und ein Haus groß, wenn es schön und einfältig ausgeführet worden“

(IV S. 67). Das ganze Kunstinteresse hatte vordem an einigen Spätitalienern und an behaglicher Niederländerei sein Genüge gefunden, bis die entscheidende Wendung eintrat: Abkehr von den Ausartungen des Barockstils mit seinen Schnörkeln und geschweiften Linien und seiner unruhigen Wirkung, Abneigung gegen die verwirrende und den Gesamteindruck störende Überladung der Innenräume mit Muschelornamenten u. dgl., gegen die Zierlichkeit und Geziertheit des Rokokos, welch letztere Richtung als Vollblüte eines Zeitalters, als „echter Stil" uns heutzutage fast ein Gefühl der Sehnsucht erweckt. Mit schroffer Einseitigkeit wendet sich Winckelmann immer wieder gegen den „Kunstverderber" Bernini. Die große Tat ist, daß er dem dunklen Drange der Mitwelt kraftvollen Ausdruck verlieh. Es sei nochmals wiederholt: nicht etwa um einen künstlerischen Streit handelt es sich, sondern um eine völlige geistige Umwälzung, die sich anbahnt und dann mit unerhörter Raschheit vollzieht. In diese Entwicklung griff Lessing, teils sie fördernd, teils sie ergänzend (Shakespeare; „gotische" Zeit), mit unerbittlicher Entschiedenheit ein (Literaturbriefe 1759); er ist als der ebenbürtige Vorkämpfer für das Neue zu bezeichnen. Ein Wort Sören Kierkegaards, der das Problem der griechischen Kunst aus anderer Richtung anfaßt, möge den Gedankenkreis von entgegengesetztem Standpunkt beleuchten: „Wo die Schönheit maßgebend ist, bringt sie eine Synthese zustande, in der der Geist ausgeschlossen ist. Dies ist das Geheimnis der ganzen Gräzität. Insofern ruht eine Sicherheit, eine stille Feierlichkeit über der griechischen Schönheit; ebendeshalb aber auch eine Angst, welche der Grieche wohl nicht merkte, obwohl seine plastische Schönheit in ihr erbebte."

Noch eine Stufe tiefer, wohin ihm Lessing nicht mehr folgen mag, bis zu den Ursprüngen des künstlerischen Schaffens steigt W., indem er bei den griechischen Meistern dieselbe „Stärke des Geistes", dieselbe „Weisheit" (ἦθος), die sich in dem Werke ausspricht, als seelische Grundlage annimmt. Der Gedanke selbst ist nicht neu, gewinnt aber im Zusammenhang mit anderen Äußerungen entwicklungsgeschichtliche Bedeutung. In den meisten Poetiken Boileauscher Richtung findet sich ein Abschnitt über den Charakter des Künstlers. Im Anschluß an die Mahnung des französischen Schulmeisters: „Aimez donc la vertu, nourrissez en votre âme", setzt Gottsched bei dem „Poeten" eine „tugendhafte Gemütsart" voraus. Er scheint zu empfinden, daß doch eine innere Nährquelle vorhanden sein müsse; aber er führt den Gedanken beileibe nicht aus, sondern bleibt in spießbürgerlicher Auffassung stecken. Es graust ihm vor jeder die rationalistische Selbstgefälligkeit bedrohenden Kraft. Die Dichter sollen zugleich Musterknaben sein, im Sinne der begrifflich erstarrten, greisenhaften Tugendlehre der Zeit. Keine Richtung hat den Lebenskreis der Jugend und die Ansprüche genialer Entfaltung mehr verkannt als der Rationalismus. Er war in jeder Beziehung kraftfeindlich. „Korrekt zu sein, das ist kein so geringes Verdienst, als es in unseren Tagen manchen zu sein dünket." Diese Worte Joh. Ad. Schlegels beziehen sich zwar

auf das künstlerische Bereich; aber das Fremdwort gibt das Höchstziel dieser Tugendhaftigkeit unvergleichlich wieder. Den veränderten Zeitgeist gegen den Anbruch des Frühlingssturmes veranschaulicht auch, daß er es für notwendig erachtet, Tugend gegen überschäumende Kraft zu verteidigen: „Güte des Herzens, eine offene Redlichkeit . . ., eine gründliche Frömmigkeit behaupten allezeit vor dem Genie den Vorzug“ (An Gellert). Gewiß, ein edler, aufopferungsfähiger Charakter sinkt auch neben dem Genie nicht. Aber aus innerer Tugendhaftigkeit entspringen, wenn sie echt ist, sittliche Taten; wo nicht, verbleibt es bei den ἀρεταλόγοι. Die „moralistische Tendenz“ scheint sich auch in Winckelmanns Auffassung vorzudrängen, doch nicht bei genauerer Prüfung. „Moralisch“ bedeutete damals als Gegensatz zu „physisch“ vielfach das Seelische überhaupt, auch im Französischen. Fährmann weist darauf hin: „bald ethisch oder psychisch, bald seelisch oder geistig, bald sittlich oder moralisch“. Man vergleiche folgende Gedanken Ws.: „D. W. . . . blies den Figuren mehr als gemeine Seelen ein.“ „Die innere Empfindung bildet den Charakter der Wahrheit.“ „Die Belebung des Körpers durch Einflößung der Seele . . .“ (1755). Mit Beziehung darauf lassen sich die großen Fortschritte feststellen. Ws. Grundanschauung ist es, daß man durch Übertragung der Gefühlskraft ein Kunstwerk beleben, daß man aus seiner äußeren Erscheinung den seelischen Gehalt ablesen könne. Eine folgenreiche, auf Goethe und Schiller nachwirkende Stellungnahme, ja eine Erkenntnis von bleibendem Werte. „Es fehlt noch an der begrifflichen Vermittlung zwischen der Form und dem geistig-sittlichen Gehalt des Kunstwerkes, deren lebendige Wechselwirkung und Harmonie die Schönheit bedingt“ (Alwill Baier). Freilich wird diese Frage nie ganz lösbar sein. Ferner hat W. die berechtigte Empfindung, daß alle Kunst aus innerer Kraftquelle, der Persönlichkeit des Schaffenden, hervorgehe. In beiden Fällen müssen wir hier auf die Klarstellung der äußeren Einwirkungen verzichten. Sicherlich schöpfte er das meiste aus der Anschauung und sich; er war kein Vielleser. Nur insofern irrt er, als seine Auffassung dem Künstler als dauernde Eigenschaft zuspricht, was ihn vielleicht bloß in der Weihestunde des Schaffens bewegte. Freilich kann Bleibendes nur aus echter Innerlichkeit, aus Erfahrenem und Ersehntem, aus dem Erlebthaben oder dem Erlebenkönnen, entspringen; aber nicht alles gräbt sich als Charakterzug ein, häufig sind es Vor- und Übergangsstufen, oft flüchtige Stimmungen des Augenblicks.

Das schöne und öfters verwendete Gleichnis vom Meere widerstrebt einer näheren Ausdeutung; sonst müßte ja auch Laokoon äußerlich „wüten“. Verständlich wird der Sinn entweder durch Herders Erklärung: „Das stille Meer, aus dem sich diese sanfte Welle der Bewegung und Leidenschaft erhebt (1. Krit. W., 9), oder durch eine Stelle aus der Geschichte der Kunst: „Indem die Formen der schönen Jugend der Einheit der Fläche des Meeres gleichen, welches in einiger Entfernung eben und stille wie ein Spiegel erscheint, ob es gleich allezeit in Bewegung ist

und Wogen wälzet"; denn „die Stille ist derjenige Zustand, welcher der Schönheit, so wie dem Meere, der eigentlichste ist, und die Erfahrung zeiget, daß die schönsten Menschen von stillem, gesittetem Wesen sind".

Winckelmanns Interesse gilt der bildenden Kunst, deren Geltung er wiederherzustellen strebt; die Dichtung tritt daneben zurück. Aus diesem Empfindungskreis erklärt sich ein Urteil, das Lessing einen geeigneten Angriffspunkt geboten hätte: „Es scheinet nicht widersprechend, daß die Malerei eben so weite Gränzen als die Dichtkunst haben könne, und daß es folglich dem Maler möglich sei, dem Dichter zu folgen, so wie es die Musik im Stande ist zu thun" (Erl. der Ged. von der Nachahmg..., 1755—56). Ob Lessing diesen Ausspruch kannte? Oder ob er ihn als ohne Bezug auf die Laokoongruppe wegließ? Er wendet sich nun keineswegs gegen die Forderung der Einfalt und Größe, die vielmehr ganz seiner Anschauung entspricht, sondern nur gegen den Grund, auf dem Winckelmann seine Behauptung aufbaut (Herleitung aus dem Ethos des Künstlers), und die Verallgemeinerung der Regel, ferner gegen die — allerdings nicht einwandfreien — Vergleiche Laokoons mit dichterischen Gestalten. Es sind Einfälle, „Nebentöne", die der Augenblick gezeitigt hat. Winckelmann schwebt die Unerschütterlichkeit Philoktets vor Augen (vgl. das Bild in IV: „Und diesen Felsen . . .); ein Aburteil über Vergil liegt ihm fern wie überhaupt alle Neigung zu gelehrtem Streit. In der Gesch. d. K. schränkt er ohnehin seine frühere Aussage ein: „In Vorstellung der Helden ist dem Künstler weniger als dem Dichter erlaubt." Nirgends können wir besser beobachten, wie eine Arbeit entstanden ist. Lessing liest den Abschnitt aus der Schrift Winckelmanns, seine Anschauungen über die Dichtkunst vertieften sich mehr und mehr, plötzlich „fällt" ihm das Thema „ein". Sophokles würde den Platz Vergils einnehmen, wenn sein Drama erhalten wäre. Wir erwarten nun die Behandlung von zwei Fragen: Rechtfertigung der Dichter: πάθος ist mit ἦθος, Schmerzensausbrüche sind mit heldenhaftem Sinn vereinbar; die bildende Kunst steht unter einem anderen Gesetze. Der Nachweis, daß sich Schreien mit einer „großen Seele" wohl vertrage, ist trotz einiger Bedenken als geglückt zu bezeichnen. Die Beispiele entnimmt Lessing aus der Homerischen Zeit und dem antiken Drama, ohne den entwicklungsgeschichtlichen Unterschied zu berücksichtigen, indem er nach damals üblicher Ansicht die Einheitlichkeit des griechischen Volkstums zu allen Zeiten voraussetzt. Auf die Homerische Welt trifft unbedingt zu, daß sich seelisches Leid bei schweren Schicksalschlägen in Tränen und Klagen Luft macht; das ist auch bei den vornehmsten Helden der Fall (Totenklage des Achilleus um Patroklus, Il. XVIII 35 ff.). Aber nur gewöhnliche Krieger oder Feiglinge wie der Bettler Iros (Od. 18) schreien und brüllen, wenn sie verwundet werden. Zwar brechen Herakles und Philoktet in wilde, herzzerreißende Klagen aus; doch handelt es sich hier um außerordentliche Schicksale. Weniger beweiskräftig ist der Hinweis auf Aphrodite und Ares. Letzterer kann eben aus seiner Art nicht heraus, er bleibt auch im Schmerze

der wütende, maßlose Kriegsgott, und erstere wird durch ihr Geschrei — gegen Lessings Ansicht — als die weichliche Liebesgöttin gekennzeichnet. Die Bemerkung über die weinenden Trojaner läßt sich nicht halten; beide Völker erscheinen als gleichwertig. Jacobs bezieht κλαίειν auf die zeremoniöse Trauer der Verwandten. „Priamos ließ sie nicht weinen, damit sie den Feinden ihre Rührung nicht zeigten," bemerkt Finsler im Anschluß an einen alten Erklärer. Dennoch behält Lessing im ganzen recht. Kinder und natürliche Menschen kennen keine Verstellung. Sie schämen sich der Tränen, ja des Jammergeschreies nicht. An offenen Gräbern, im Banne fürchterlicher körperlicher Schmerzen, die einen physischen Zwang ausüben, überall, wenn das Innerste zu Tode getroffen ist, erfolgt die naturgemäße Gegenwirkung, bis dann die finstere Ruhe der Verzweiflung eintritt. Beispiele in allen Volksdichtungen. Kriemhilde weint sich an der Bahre Siegfrieds die Augen rot und bricht in wilde Verwünschungen aus. Aber vollbürtige Menschen versinken nicht im Leide. Der ersten leidenschaftlichen Aufwallung folgt das Erwachen der Tatkraft, bei Kriemhilde der Aufschrei nach Rache. Es bedarf dazu keinerlei gelehrter Untersuchungen. Der Ungelehrteste wie der Gelehrteste, selbst wenn er es theoretisch verneint, stöhnt unter der Wucht einer niederschmetternden Erfahrung auf. Lessing denkt vorwiegend an körperlichen Schmerz; doch erweitert sich mit Beziehung auf Laokoon der Kreis (seelisches Leid). Der Ruf nach echter Natur klingt aus jeder Zeile, Überdruß gegen alles Gekünstelte, was doch dem Sturme nicht standhält.

Es ist eine kleine Bosheit, daß er als Gegenbilder der naturhaften Menschen die „feineren Europäer" (die artigen Nachbarn) und die Barbaren zusammenstellt. Beide sind verhärtet, d. h. an der freien Entfaltung gehemmt, in einem Punkte, worüber sie nicht mehr hinauskommen, zusammengeschrumpft. Eine Wirkung einseitiger Erziehung. Die „Barbaren" — in dem Worte hallt etwas von dem Bildungsdünkel der Aufgeklärten nach — sind durch Gewöhnung an bestimmte Grundsätze (z. B. Heldenmut) so vereinseitigt, daß jede andere Regung allmählich verkümmerte. Auch die Spartiaten gehörten demnach zu dieser Klasse. Achilleus galt dem weichen Menschengeschlecht, z. B. selbst Mendelssohn, Achilleus der Götterliebling, nur als ein tapferer „Schläger". Der Heroismus (wie jede vorherrschende Eigenschaft) verzehrt die Menschlichkeit wie „eine helle fressende Flamme". Das andere Bild von dem „verborgenen Funken im Kiesel" — ein ähnliches in Winckelmanns Kunstgeschichte — läßt mehr als die eine Deutung zu. Es ist lehrreich, zu beobachten, wie sich die innere Wandlung auch in der Menschendarstellung widerspiegelt. Die Charaktere in den älteren Dramen (z. B. auch bei Moliere; in Lessings Philotas) sind starre Einheiten. Die Personen in Goethes und auch in Schillers besten Dichtungen haben dagegen nicht bloß die „sekundären Züge", sondern sie bergen noch andere Möglichkeiten, auch zur Entwicklung, in sich. Der Mensch ist innerlich mehr, wenigstens vielseitiger, als er selbst im Augenblick der höchsten Kraftanstrengung

kundgibt, wie der Schriftsteller reicher als das einzelne Werk. Hierin wurzelt der Unterschied zwischen dem Typischen und dem Individuellen, Merkmale, die in jeder echten Dichtung verschmelzen. Menschen sind keine Schablonen, Philoktet nicht nur rachsüchtig ... Lessing sagt darüber ein lehrreiches Wort: „Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses, bald jenes scheinet, so wie ihn itzt Natur, itzt Grundsätze und Pflicht verlangen. Es ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen und die Kunst nachahmen (= darstellen) kann" (VI). Wie viele Einfälle tauchen noch bei ihm, bei Goethe und Schiller, bei jedem hochbegabten Menschen auf, die im Zustand des Keimhaften verblieben sind! In den Briefen „über die ästhetische Erziehung" (4) findet sich ein Gedanke, der in etwas anderer Wendung sich auf die Frage der Bildung bezieht: „Der Mensch kann sich aber auf eine doppelte Weise entgegengesetzt sein: entweder als Wilder, wenn seine Gefühle über seine Grundsätze herrschen" (mithin als fanatischer Individualist!), „oder als Barbar, wenn seine Grundsätze seine Gefühle zerstören" (als eingefleischter Rationalist!).

Auf einer Vorbildungsstufe sind auch die Europäer und als ihre Vorbilder die „Meister des Anständigen", der „frostigen Anstandsgesetze" (Schiller) angelangt. Das Zwangsjoch der äußerlichen Form hat die lebendige Stimme der Unmittelbarkeit erstickt, die einseitige Kultur zur Unnatur geführt, wobei wir dieses Urteil durchaus nicht verallgemeinern dürfen. Auch Corneille ist ohne Frage ein großer, Racine der größere Dichter. Untersuchungen über die Grundzüge der einzelnen Volksgenossenschaften waren damals beliebt. Kant spricht den Franzosen vorwiegend Geschmack, den Deutschen Urteilskraft zu; bei Lessing erscheint das klassizistische Frankreich als die nation pleine de grâce, aber arm an Innerlichkeit, die Deutschen als das vernünftelnde Volk (wie bei Kant). Man muß bei alledem bedenken, daß es sich um Abwehr von veraltenden, aber noch gegenwärtig nachwirkenden Lebensauffassungen handelt. Neuluft weht überall entgegen. Die ganzen Gegensätze lassen sich auf zwei zurückführen: sinnenfrohe und sinnenfeindliche, naturhafte und vergeistigte Richtung. Die Abarten sind Verknöcherung im Verstandestum, Veräußerlichung in Formenkram. Das Ziel ist Verschmelzung der beiden Grundmächte zu einem Dritten, Höheren. Als das vorbildliche Volk, das Sinn und Seele zu vollendeter „Menschheit" verknüpft, stellen sich die Griechen dar. Schiller schreitet mit tiefster Einsicht später (naive u. s. Dichtung) auch über diese Anschauung empor. In Frankreich vollzieht sich gleichzeitig eine ähnliche Bewegung, die jedoch bald ausartet. Die ganzen Bahnen der Entwicklung sind von hier aus wie von einer höhergelegenen Warte zu verfolgen (vgl. die Literaturbriefe). Anregende Rück- und Ausblicke kulturgeschichtlicher und psychologischer Art eröffnen sich damit („primitive" Völker, Bildungsziele, Volkstum, Charakter, Verhärtung usw.). Es empfiehlt sich keineswegs, daß man aus Zwecken der sog.

„Konzentration", die, verkehrt aufgefaßt, gerade das Gegenteil bewirkt, überflüssiges Beiwerk um den Mittelpunkt des Interesses gruppiert und so die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ablenkt; aber die Vervollständigung der Umrisse zu einem Gesamtbilde, ohne Abkehr vom Gedankenkreise, und das Anregen zu selbständiger Beschäftigung gehören doch zu den Aufgaben des Lehrers.

Der Gedankengang mündet ungezwungen in eine Reihe allgemeiner Sätze und Bilder aus, die von selbst aus dem Zusammenhang hervorwachsen. „Alles Stoische ist untheatralisch"; Lessing kennt das Bühnenwirksame aus Erfahrung. Der Stoiker, das rationalistische Musterbild, unterdrückt aus Grundsätzen alle Natur, auch die Stimme des Herzens, wo sie vernehmlich das Rechte ruft. Nur das Leiden erweckt Mitleiden (vgl. Schiller „über d. Path.). Nach einer früheren Äußerung Lessings (1756) ist „der bewunderte Held der Vorwurf der Epopöe, der bedauerte des Trauerspiels". Eine Grenzbestimmung, die zum Verständnis der Stelle, noch mehr des Unterschiedes zwischen Heldengedicht und Tragödie nach seiner Auffassung beiträgt, auch gewisse Einseitigkeiten in späteren Ausführungen (XVI ff.) aufklärt. Natürlich ist die anregende Bemerkung nur ein Versuch, das Wesen dieser Dichtungsarten in eine kurze Formel zu fassen; jedes Heldengedicht birgt dramatischen oder auch tragischen Gehalt in sich. „Schreien ist der natürliche Ausdruck . . .", solche kurze Sätze leisten als Merkworte gute Dienste.

Der Widerspruch zwischen Lessing und Winckelmann beruht mehr auf scheinbaren als auf wirklichen Gegensätzen. Der Name des gefeierten Mannes leitet die Schrift würdig ein. Einhelligkeit in der Wertschätzung der Antike, auch im Glauben an die Gültigkeit des Schönheitsgesetzes. Mit ausdrücklicher Bestimmtheit erkennt Winckelmann dies freilich erst in den „Kleineren Aufsätzen über Gegenstände der alten Kunst" (1756 bis 1759) an: „Die vornehmste Absicht der Kunst, die Schönheit." Als Erfordernisse des Schönheitssinnes, den jedoch nicht jeder besitze sowenig wie musikalisches Gehör, bezeichnet er (1763) „Richtigkeit des Auges" und die „Gabe der Empfindung". Man könnte im übrigen fast versucht sein zu meinen, er verkenne die Wichtigkeit des „äußeren Sinnes", gerate ins Poetisieren oder Vernünfteln, wenn er die Mäßigung im Ausdruck aus dem Ethos des Künstlers ableiten will. Und hierin liegt die Wurzel des Mißverständnisses. In diesem Falle wäre Lessing der Anwalt des bildenden Künstlers. Denn über alles und allem voran geht in der Plastik und Malerei die Schönheit, und wenn wir darunter in weiterer Ausdehnung Anschauungswert (in ästhetischem Sinne) verstehen, rücken wir weder vom Kreise Lessings und der klassizistischen Kunstauffassung noch von der Verwandtschaft des Begriffes ab, stellen vielmehr seine eigentliche Bedeutung wieder her. Gewiß hat Winckelmann viel vom Dichter in sich; die ganze Gefühlsglut seiner schönheitstrunkenen Seele strömt in die einzelnen Schöpfungen ein, überflutet sie oft. Aber er vereinigt damit doch echt plastischen Sinn und verkennt nicht die

außerordentlich hohen technischen und formalen Anforderungen, denen der Künstler Genüge leisten muß. Ein Beispiel für alle: „Die Schönheit in der Malerei ist sowohl in der Zeichnung, und in der Komposition, als in dem Kolorit, und im Lichte und Schatten" (1763). Auch er verwendet zuweilen Malerei als Gesamtbezeichnung (wie Hagedorn u. a.). Wenn Lessing seine Ansicht ins Stoische hinüberspielt, so geschieht dies wohl ohne bewußte Beziehung. Nicht einen Augenblick verleugnet er die hohe Verehrung für den Meister. Die Wendung: „Wage ich es anderer Meinung zu sein", ist bei einem Lessing kein leeres Wort. Dagegen hat er für die Franzosen nur verhaltenen Spott, meist jedoch Ironie von oben her übrig. Man empfindet hier deutlich die Selbstwehr, den beginnenden Kampf gesunden deutschen Empfindens gegen aufgedrungene Äußerlichkeit.

Die Anlage des ersten Abschnittes erinnert teilweise an die Vorrede. Von einer Behauptung ausgehend, die er halb anerkennt, halb bestreitet, stellt er zunächst die Tatsachen fest, die für seine Ansicht sprechen, erweitert seine Ausführungen durch ergänzende Kontraste und schließt in kunstvoll zusammenfassender Wendung mit einer negativen Folgerung, die Spannung erweckt. Es ist der echte Lessing, der daraus spricht, mit seiner Freude am Redekampf, aber doch nicht so gefährlich, wie ihn Hamann hinstellt, streng sachlich, gleichwohl persönlich aufs lebhafteste teilnehmend. Man sieht förmlich, wie er, nicht mit einem boshaften Gegner, denn da gebraucht er spitzere Waffen, sondern mit einem verehrten Freunde („bei uns") streitet. Er schreibt nach eigenem Geständnis seine Einfälle nieder. Vielleicht ist es doch mehr bewußte Einkleidung, aber jedenfalls in vollendeter „Nachahmung". Er greift einen Satz heraus, überlegt, wundert sich über die Verschiedenheit des Eindruckes. Gedankenstrich. Dann folgt seine Erwiderung, und nach einer weiteren Pause bringt er einen Gedanken vor, der ihm — seit seinem Sophoklesstudium (1760) — klar geworden ist. Wie selbstverständlich erweitert sich die Frage ins Allgemeine. Autoritäten. Der Gegenüber, wobei man sich längst nicht mehr an Winckelmann erinnern darf, beruft sich auf die Gegenwart. Ja, „ich weiß es". Leider! Ruhige Sätze schließen sich an. Die Teilnahme verstärkt sich, damit auch die Neigung zu Ironie. Das Beste behält er sich vor. „Verzahnungen", Anzeigen des Späteren, bleiben stehen (wie fast in jedem Abschnitt). Eine Persönlichkeit spricht zu uns, die durch fremde Anregungen sich zu eigener Denkarbeit getrieben fühlt. In kurzen Schlagwörtern: anfangs Ähnlichkeit mit einem Zwiegespräch, zuletzt ununterbrochener Vortrag; Fragen, Einwände, Entgegnung; Widerlegung: natürlicher Verlauf jeder Erörterung.

Nunmehr folgt die positive Ergänzung (II): „Als geschworener Feind der Realisten und Veristen, als unversöhnlicher Verächter des Alltäglichen, Niedrigen, Häßlichen in der bildenden Kunst muß sich Lessing mit dem Faktum abfinden, daß es Maler von dem Schlage eines Teniers, eines van Ostade, eines Jan Steen schon bei den alten Griechen gegeben hat. Die Tatsache ist verbürgt und ausgemacht; die Berichte lauten zu

bestimmt, als daß sie sich wegdisputieren ließe. So verlegt er sich darauf, die Bedeutung der Tatsache herabzudrücken. Er scheut vor Sophismen nicht zurück und vergewaltigt die Überlieferung, um zu beweisen, daß diese Realisten, diese niederländernden Maler, ein seltener Auswuchs waren am Leibe der schöntypischen hellenischen Kunst, und daß sie vor allem nichts gegolten haben." Ich gebe das Urteil von Adolf Frey im Wortlaute wieder. Es ist temperamentvoll und feinsinnig wie sein ganzes Buch; aber es bleibt nicht von Einseitigkeiten frei. Lessing verschließt sich nicht gegen das Naturhafte; Diderot, der „Naturalist", besitzt fortdauernd seine rückhaltlose Hochachtung. Jedoch gilt ihm von jeher und in Übereinstimmung mit der Zeitrichtung als Grundsatz: „Die edelste Beschäftigung des Menschen ist der Mensch" (1753). Einen ähnlichen Gedanken hat Goethe trotz all seiner Neigung zur allgemeinen Natur ausgesprochen, und Michelangelo verwirklicht ihn in der Kunst. Keine Modeströmung kann diesen ersten und wichtigsten Grundsatz vernichten. Danach bemißt sich Lessings Stellung. „Die höchste körperliche Schönheit existiret nur in dem Menschen, und auch nur in diesem vermöge des Ideals" (N). Deswegen schätzt er Darstellungen aus der Tierwelt gering, am geringsten freilich „Blumen- und Landschaftsmaler" (N) ein. Die Natur als Organ seelischer Stimmungen blieb ihm verschlossen. Wie sollte er demnach starke Empfänglichkeit für Stilleben, selbst für die unendlich anziehenden und lebensvollen landschaftlichen Gemälde der Niederländer gewinnen? Die Natur in ihrem zarten, dämmernden Weben, in ihrem geheimnisvollen Zauber hat Goethe, haben eigentlich erst die Romantiker entdeckt. Männliche und kampffrohe „Naturen" leben in einem anderen Lebenskreis. Und selbst heutzutage? Wie oft wurzelt alle Schwärmerei in fremdartigen Interessen. Nur der lyrisch empfindende Mensch vermag die Natur zu empfinden. Man verzeihe die Unterbrechung. Ferner verfolgte Lessing ganz bewußt den Weg, der deutschen Kunst eine höhere Stufe, eine ihrer würdigere Geltung zu verschaffen. An niederländischen Bildern spießbürgerlichen Charakters vergnügte sich die Mitwelt als ihrer Art zugänglich ohnehin schon. Dazu brauchte er sie nicht anzuspornen. Aber die Erkenntnis einer über das Alltägliche erhabenen Kunst ging ihm und den Besten der Zeit auf. Man wurde der platten Naturnachahmung überdrüssig; in den berufensten Kreisen regte sich der Widerspruch. Das „Ideal" der neuen Richtung schildert Conti in Emilia Galotti (I 4): „Die Kunst muß malen, wie sich die plastische Natur — wenn es eine gibt — das Bild dachte: ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht; ohne das Verderb, mit welchem die Zeit dagegen ankämpft." In diesen Kreis gehört auch Winckelmanns Wort: „weit über die Bildung der schönen Natur" (I). Nicht mehr stückweise Zusammensetzung des Bildes aus Einzelteilen, die verschiedenen Modellen entlehnt werden, wie die zeitgenössische Kunstlehre vor und noch nachher anempfiehlt, also auch kein mechanischer Normaltypus. Ein Tieferes kündigt sich an. Der Künstler muß der bildenden Natur nachschaffen; aber er darf

über sie hinausgehen, indem er die einzelne Menschengestalt lebensvoll so darstellt, wie sie sich ohne Hemmungen und Störungsfälle entfaltet hätte. Mit diesem Typus ist Individualität wohlvereinbar; denn jeder trägt eine besondere Art von „idealischem Menschen" in sich. Goethe hat den Gedanken später eingehender ausgeführt. Schließlich darf man ruhig zugestehen, daß Lessings Sinn für die bildende Kunst, auch aus Mangel an Anschauung, wenig entwickelt war. Ähnliches ist bei Schiller der Fall, und selbst Goethe fehlt teilweise das „je ne sais quoi", wie man sich damals ausdrückte, das Irrationale, was dem Kunstwerk Leben und dem Urteil den letzten Einblick verleiht. Vielleicht vertragen sich dichterische und bildnerische Anlage selbst in dem genialen Menschen nicht; eine Fähigkeit herrscht vor. „Qui va à tout, est fait pour exceller en rien" (St. Marc). Die Ansicht von dem Porträt (II) ist durch Contis Urteil einigermaßen berichtigt.

Mit diesem Ideal der Kunst im Herzen hält Lessing strenge Musterung und muß im Banne der einmal gefaßten Überzeugung manches in die Antike hineinsehen. Das gleiche wiederholt sich unbewußt heute wie gestern. Wer ihn als Leibnizianer oder Spinozisten betrachtet, wird Beweiskräftiges von der Überlieferung in den Vordergrund, anderes dagegen beiseite schieben. Die Beispiele sind die damals üblichen. Man urteilte über Kunstwerke weniger nach dem Augenschein, höchstens nach armseligen „Kupfern", zumeist aber nach literarischen Quellen. Gerade in dieser Hinsicht wirkte Winckelmann bahnbrechend. Es widerstrebt fast, die doch ziemlich nebensächlichen Irrtümer nochmals nachzurechnen. Weder lebte der Karikaturenmaler Pauson (Zeitgenosse des Polygnot) — von dem Zerrbild gibt Lessing eine zutreffende Bestimmung — in selbstverschuldeter Armut, weil seine Bilder nicht gekauft würden, wie er voreilig aus Aristophanes folgert, noch der „Schmutzmaler" Piräicus, der Meister von Stilleben und Genrebildern, in allgemeiner Verachtung; die Stelle im Plinius spricht eher zu seinem Lobe. Ebensowenig treffen seine Urteile über das thebanische Schönheitsgesetz und die Verordnung der Hellanodiken das Richtige; die Bildnisstatue war teurer und ehrenvoller, worauf Lessing in N. selbst hinweist. Die Verhüllung Agamemnons erklärt sich wohl aus einer alten Sitte, als sinnbildlicher Ausdruck tiefster Trauer, wie sich Sterbende (Niobe) zu verhüllen pflegten. Plinius stellt übrigens Timanthes (um 400 v. Chr.) ein für unser Empfinden zweifelhaftes Zeugnis aus: „In omnibus huius operibus intellegitur plus semper quam pingitur."

Es empfiehlt sich, über diese Stellen rasch hinwegzugehen und an einigen Meisterwerken den Wert der Schönheit zu veranschaulichen. Man hat teilweise übersehen, daß in diesem Zusammenhang durchaus nicht „ideale", sondern ein „unter den angenommenen Umständen . . ." zulässiges Maß von Schönheit in Betracht kommt. Anselm Feuerbach stellt wenigstens die Frage, „ob ein ächzendes Tonstück, ein verwirrt stammelndes Gedicht, ein verzerrtes Marmorbild den Namen eines

Kunstwerks verdiene" (S. 48). All die Beispiele, die Lessing wählt, gehören dem Thema entsprechend ins pathetische Bereich; auch aus der Laokoongruppe „atmet mehr tragischer als bildender Geist", wie Heinse mit Recht bemerkt (II S. 55 f.). Zum Teil handelt es sich um Nachahmungen von Dichtern, um Grenzfälle, die gerade noch der bildenden Kunst erreichbar sind („Handlungen"). Also meist „peinliche", niederdrückende Motive, die notwendig eine „Katharsis" erfordern. Wenn der Künstler dies nicht irgendwie in die Darstellung einbezieht, vollzieht es der Betrachtende in sich oder wendet sich gleich ab. Alle Richtungen, mögen sie sich mit irgendeinem der allzuvielen Namen bezeichnen, vereinen sich doch in dem einen Ziele, daß man ihre Werke gern und mit Hingebung anschaue. Wir glauben Lessing richtig zu verstehen, wenn wir seine Auffassung dahin auslegen („lange und wiederholt betrachtet zu werden", III). Das Feingefühl des einzelnen entscheidet freilich. Mediziner z. B. können im allgemeinen mehr vertragen, aus Gewohnheit; aber das Richteramt steht ihnen deswegen nicht zu. Wer jedoch — äußersten Falles — das schlechthin Widerliche darstellt, verzichtet von vornherein auf weitere Teilnahme. Das Auge ist empfindlicher als die Einbildungskraft. Es muß demnach die Form das wichtigste sein. Demetri im Ardinghello meint sogar: „Alle bildende Kunst ist am Ende bloß Oberfläche" (S. 253). Das genügt nicht und wird an anderer Stelle (S. 192) ergänzt: „Das Leben regt sich an allen Muskeln und quillt . . . hervor." Daneben gebührt der von außen bestimmten Form ihr volles Recht (Beziehung auf das Auge, Licht usw., in der Malerei auch die Umgebung). Es handelt sich hier in unserer Darstellung, wie bei sonstigen als bekannt vorauszusetzenden Kenntnissen, nur um Andeutungen, welche die Linie des Gedankengangs nicht unterbrechen sollen. Dieser „kathartische" Bestandteil auch in „peinlichen" Darstellungen ist der Anschauungswert. Goethe empfindet dies besonders. Wohlgeruch weht selbst von den Gräbern der Alten. „Sind die toten Töchter der Niobe nicht hier als Zieraten geordnet?" Unsterbliches Leben erblüht in der Form inmitten all der Schauer der Vernichtung. Auch die erhabenste, die tragische Kunstdarstellung, muß Licht und Anziehung ausstrahlen, wenngleich „höchstes Leben einer stärkeren Macht unterliegt" (Heinse). Lessings Anschauungen über „Malerei", so unvollständig, ja verschwommen sie sein mögen, gewinnen, wenn man sie tiefer und in ihren Nachwirkungen verfolgt. Er erkennt wenigstens in der neueren Kunst die Entwicklung an und bringt bei dieser Gelegenheit einen wertvollen Gedanken (Verwandlung des Häßlichen „in ein Schönes der Kunst", III); auch sind ihm anderweitige Richtungen im Altertum bekannt, sowenig er sie in seinem Bestreben billigt. Wir wissen es freilich heutzutage besser. Die Kunst beschreibt ihre Bahnen — auf- und abwärts —, jede Zeit bringt die ihr gemäßen Talente hervor; doch neue Wege zu „brechen", bleibt letzteren versagt, urteilt „schon" Joh. Ad. Schlegel. Ja, noch mehr, jede Gesellschaftsschicht hat ihre Vorliebe für eine bestimmte Kunst. Doch Weiteres gehört nicht mehr hierher. Lessing will mit dem Vorwurf, „Hang

zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten", bloß die Naturnachahmer treffen, die sich mit der äußeren Ähnlichkeit des Ur- und Abbildes brüsten. Ein Überbleibsel aus dem waschechten Rationalismus mischt sich ein. Die Kunst als die Vergnügerin der Menschheit ist „entbehrlich", eine Ansicht, die immer wieder ihre Herolde auf den Plan ruft, wie erst neuerdings. Als ein ursprüngliches Bedürfnis der Seele kann die Kunst erst dann verstummen, wenn die Liebe und der Sinn für die Natur zugleich ersterben. Ich fürchte fast, sie wird so lange oder „vielleicht" länger als die Wissenschaft leben.

Eine vielerörterte Frage galt damals wie jetzt noch der Entstehungsart der Kunst. Die alte Sage von ihrer Erfindung durch die Tochter des Töpfers Butades, welche die Schattenrisse des Hauptes ihres Geliebten auf der Wand nachzeichnete „und so das erste Profilbildnis schuf, besitzt wohl mehr innere als tatsächliche Wahrheit; aber sie erläutert auf das deutlichste die Aufgabe des Umrisses als Feststellung der Umgrenzungslinien der Form" (Walter Crane). Von der Liebe als Schöpferin der Malerei weiß Plinius eine ähnliche Geschichte zu erzählen. Ob die Freude an der Zeichnung oder an der Farbe den Anlaß bot, mögen andere entscheiden. Ardinghello läßt sich grob darüber aus: „Das Zeichnen ist bloß ein notwendiges Übel, die Proportionen leicht zu finden: die Farbe das Ziel, Anfang und Ende der Kunst . . . dem Gerüste den Rang über das Gebäude geben zu wollen, ist ja lächerlich" (I S. 16). Kant sieht dagegen in der Zeichnung das Wesen der Malerei, sicher einseitig. Eine lange Reihe von Annahmen über den Ursprung der Kunst wurde damals aufgestellt; einiges ist bei Goethe (Rezension Sulzers) nachgetragen. Am köstlichsten wirkt Gottscheds Meinung in Sachen der Poesie. Er „mutmaßt, daß ein munterer Kopf mit seinem bei der Mahlzeit oder durch einen starken Trunk erhitzten Geblüt oder ein verliebter Schäfer, der seiner angenehmen Schäferin nach dem Muster der Vögel etwas vorsang", die Dichtung ins Leben gerufen hätten. Unleugbar besteht zwischen Liebe und Schönheit ein Zusammenhang. Aus der Begriffsfamilie kann man weiter erschließen, daß der Liebende seinen Gegenstand „schonend" behandeln möchte. Doch genug davon. Segantini hat nach seinem Geständnis eine erste starke Anregung zur Malerei empfangen, als er eine Mutter vor der Leiche ihrer Tochter klagen hörte, daß sie kein Bild von ihr hätte: „Ach, und sie war doch so schön!" Der Anteil des Erotischen an der schönen Kunst der Griechen und auch später war sicher nicht gering.

Mit dem Gesetze der Schönheit begründet Lessing weiterhin die Notwendigkeit der Milderung des Ausdrucks, d. h. die Vermeidung der „höchsten Staffel des Affektes". Letzterer ist aber nach Kants vortrefflicher Bestimmung (Anthrop. 1798) eine „Überraschung durch Empfindung, wodurch die Fassung des Gemüts aufgehoben wird", also stürmische, alle Ruhe vernichtende Aufwallung. Lessing denkt dabei — und das hält nicht stand — an absichtliche Befolgung einer Vorschrift. Die Ergänzungsfrage drängt sich auf: Wie weit darf und soll diese Herabsetzung gehen?

Lessing meint: bis zu der Grenze, daß der Eindruck nicht ins Widerwärtige umschlägt. Aber wo anfangen und wo aufhören? Die Hauptgedanken des nächsten Abschnittes bereiten sich vor; trotzdem ist auf den Kern der Frage schon hier einzugehen. Der ganze Streit um die klassizistische Kunstrichtung bewegt sich um diesen Punkt. Naturhaftes, individuelles Leben, das sich nach außen verkörpert, in jeder Gebärde, in jedem Einzelteile ausspricht, oder schöngestaltete Außenform, die mehr seelisches Leben ausstrahlt, „animalisches" ausschließt. Mit letzterer Forderung verknüpfen sich notwendig gewisse Einschränkungen: Verzicht auf alles Wilde, Ungestüme, Widerliche; vollendete Schönheit des Menschenkörpers; Abwehr des nur Charakteristischen. Heinse nennt als die vier höchsten vorhandenen Werke der alten Kunst im Belvedere „und nebst einigen wenigen auf dem ganzen Erdboden den Apollo, den Torso, den Laokoon und sog. Antinous; weil sie in höchster Vollkommenheit menschlicher Kraft im freudigen Genuß ihrer Existenz sich befinden" (II S. 52, 262). Diesem Urteil hätte Goethe sicher beigestimmt. Aber die Schöpfung solcher Leistungen erfordert neben technischer und formaler Meisterschaft einen wesensverwandten Genius. „Das Tote kann auch der bloße Fleiß darstellen, aber das Leben nur der große Mensch", und die Genies, die „alleredelsten Gewächse", sind selten, die „übrigen Vortrefflichsten großenteils nur von diesen bestrichene Magnetnadeln" (S. 272). Von den neueren Künstlern hat vielleicht Anselm Feuerbach das blühende, erhabene Menschentum am meisten im Sinne der Antike verkörpert. Für die Kunst wurde die Forderung des klassizistischen Schönheitsideals eine Gefahr. Schon Heinse weist auf die Veräußerlichung hin: unerträglich leere Gesichter, die bekannten Schöngesichtchen ohne inneres Leben, ausdruckslose Posen, wie es mit jeder Richtung enden muß, die den formalistischen Grundsatz übertreibt, eine „Regel" zugrunde legt. Noch dazu bot die Kunst der Griechen zu dieser Verirrung keinerlei Anlaß. Selbst die äußersten Stufen der Affekte, die sie in der Spätzeit dem Lebensgefühl entsprechend darstellte, sind teilweise mit der Forderung der Schönheit vereinbar, worauf Anselm Feuerbach (der Vater) aufmerksam macht (D. Vat. Ap. S. 49). „Der höchste Schmerz geht in Erstarrung über, der tiefste Groll wird stumm und kalt, und es wäre wohl möglich, daß die Ruhe oder Gleichgültigkeit in so manchem griechischen Kopfe keine andere Ruhe bedeuten solle als die eben bezeichnete" (Niobe!). Und er wiederholt zugleich, was Hirt in dem bekannten Horenaufsatze (1797) aussprach, was wir alle wissen, wie wenig die Laokoongruppe eigentlich dem Anspruch der hohen Schönheit genügt (zu tief gefurchte Stirne, sein „klagender Mund" nahezu ein „dunkler Fleck, eine hemmende Kluft"). Wahrscheinlich sah Lessing nicht einmal einen guten Abguß. Aber Anschauungswert ist dem Werk nicht abzusprechen. Man kann schließlich die Frage dahin beantworten. Die bildende Kunst wendet sich in erster Reihe an „den äußeren Sinn", aber sie hält den Betrachtenden nur dann fest, wenn sie auch den „inneren Sinn" beschäftigt, lebensvoll wirkt oder mit Les-

sings Worten „das Herz an dem Vergnügen der Augen Theil zu nehmen nöthiget“ (1754; V S. 405 f.). Die Vollendung wäre der schöne Körper als Spiegel der schönen Seele, der erhabene Ausdruck als Widerschein erhabener Gesinnung. So faßt Schiller später die Höchstziele der deutschklassischen Richtung.

Der vorliegende Abschnitt zerfällt in zwei Teile (Nachweis des Schönheitsgesetzes, Anwendung auf den Ausdruck), der folgende (III), gedanklich schon vorbereitet, führt zwei neue Bestimmungen zur Stütze seiner Behauptung (Abschwächung des Ausdrucks!) ein. Von einem Obersatze, den er bedingungsweise zugibt, ausgehend, zieht er eine positive und eine negative Folgerung, stellt ein „Bedürfnis“ und eine „Schranke“ der bildenden Kunst fest. Gut, ihr sollt recht haben, meint er; ich will euch mit den eigenen Waffen schlagen. Die beiden Fragen haben eine ganze Flut von Erörterungen für und mehr noch wider hervorgerufen. In den Ausführungen Lessings liegen wertvolle Gedanken und unhaltbare Meinungen nebeneinander, so daß sie sich leicht entwirren und vervollständigen lassen. Es ist deshalb ebenso verkehrt, alles zu verwerfen wie alles anzunehmen. Darüber mußte man das Wichtigste vergessen.

Die Grundlage zu richtiger Auffassung bildet zunächst die Lehre von der Sinnestätigkeit. Die echten Rationalisten hatten über dem Vernünfteln das Sehen verlernt. Besonders durch die Einwirkung der Engländer und Schotten wurde das Interesse an der „Sinnesphysiologie“ gefördert und beschäftigte um diese Zeit die Geister. Lessing selbst gibt dazu eine Probe (XVII). Conti (in Emilia Galotti) bedauert es, daß wir „nicht unmittelbar mit den Augen malen“, da auf dem langen Wege so viel verloren gehe. Dazu gesellt sich dann das Kunstwort „Handlung“ und damit der Zeitbegriff. Er unterscheidet nicht zwischen Einzeldarstellung und Gruppe (Laokoon!); ebensowenig bedenkt er, daß jede angespannte Beschäftigung, also auch die Kunstbetrachtung, dem Augenblick Dauer verleiht und das Stundenmaß aufhebt. „Bei jedem Genusse sind wir ewig und scheinen dabei die Zeit nicht mehr zu fühlen“ (Heinse). Grund: Lessing denkt zuviel und überläßt sich nicht dem unmittelbaren Eindruck. Als dritte und letzte Voraussetzung ist die Einführung des vieldeutigen Begriffes der Vorstellung zu bezeichnen, wodurch die Verwirrung gesteigert wird. Wir wollen nun den Gedankengang im einzelnen nachprüfen. Der Eingangssatz ist vortrefflich. Ein Augenblick von scheinbar starrer Unveränderlichkeit. Lessing gibt (XVIII) selber zu, daß sich bedeutende Maler gelegentlich größerer Freiheit bedient hätten. Goethe urteilt noch milder, besonders wo es sich um einen Lieblingsmeister von ihm handelt (Raffael). Guercinos (1591—1666) Gemälde, die heilige Petronilla (in der Galerie des Kapitols), enthält eine doppelte Handlung. „Der Heiligen Leichnam wird aus dem Grabe gehoben und dieselbe Person, neubelebt, in der Himmelshöhe von einem göttlichen Jüngling empfangen“ ... Was man dagegen sagen mag ...., „das Bild ist unschätzbar“ (J. R., 3. Nov. 86). Und so wird für den empfänglichen Menschen im Anblick

der lebendigen Gegenwart oft genug die Theorie versagen. Deshalb kommt weitschichtigen Erörterungen über die Zeitdauer wenig praktischer Wert zu. Oft entzückt die Naivität der Auffassung und entschädigt für gewisse Schwächen; nur völliges Ungeschick und Künstelei stoßen ab. Mehr Beachtung beansprucht der Hinweis auf den „einzigen Gesichtspunkt". Der Zeitbegriff tritt hinter dem Sehproblem zurück. Herder nimmt diese Frage auf und führt sie so weit, daß sich eine Einteilung der Künste nach den Sinnesorganen ergibt. Zuerst ein Gesamteindruck, dann Betrachtung der vorherrschenden Züge, schließlich eine das Ganze umschließende Betrachtung, hierin besteht in der Hauptsache der Vorgang des künstlerischen Schauens. Dabei ist es ein „dem Sehorgan innewohnendes Gesetz, daß das Auge nur diejenigen engbegrenzten Erscheinungen klar und deutlich unterscheidet, auf welche eben die Aufmerksamkeit gerichtet ist, während die Umgebung dieser Erscheinung sich in mehr oder weniger undeutlichen Schein auflöst" (H. v. Marées). Für uns ruht deshalb der Nachdruck in den Verhältnissätzen: „Je mehr wir sehen . . ." auf dem Worte „Sehen". Denken und Vorstellung bedeuten seit Leibniz oft dasselbe (weiter gehe ich absichtlich nicht zurück). Die Einführung des Begriffes „Einbildungskraft" trägt in dieser Auffassung einen Fremdkörper in den Zusammenhang. „Ingenioso imaginatio vivax est" (Wolff, Psych. emp., § 479); doch denkt er dabei vorzugsweise an die Dichter („ob tropicam dicendi rationem"). Aus diesen Gründen ist die Bestimmung des fruchtbaren Augenblicks (moment frappant nach Diderot) mehr dichterisch und wird der bildenden Kunst nicht gerecht. Folgerichtig sollte sie ohne den Gedankensprung lauten: Das Kunstwerk muß reichen Anschauungswert in sich enthalten, so daß es uns in seinen Bann hineinzieht und uns zum Verweilen nötigt. Freilich lesen wir unter Umständen auch das Vorhergehende und das Kommende ab; aber wenn es im Gegenwärtigen nicht dargestellt ist, bleibt die Kunstschöpfung nicht Selbstzweck für sich, sondern nur ein Mittel zur Anregung für Außendinge. Lessing gerät in seiner zeitgemäßen Abhängigkeit von der Literaturmalerei in eine seiner unwürdige Nachbarschaft. So halten es freilich die Galeriebesucher im allgemeinen. Sie fragen nach dem Namen des Künstlers, nach dem Gegenstand, nach dem Woher und Wohin, wie sie es bei der erstbesten Reisebekanntschaft halten. Daß der begegnende Mensch, daß das Kunstwerk etwas für sich bedeute, kümmert sie nicht. Diese Worte waren längst geschrieben, als ich das ähnliche Urteil Th. A. Meyers las (S. 93 f.): „Ohne Auge für malerische und plastische Darstellung und ohne Schulung aus der Anschauung den Gehalt zu entbinden, will es (das Publikum) bei den Werken, die es sieht, doch auch etwas „denken": es hält sich an das Vorher und Nachher, an das Drum und Dran des Kunstwerks; in der vertrauten poetischen Sphäre, in die es dieses dadurch rückt, schafft es sich doch etwas, wofür es Verständnis hat, etwas, das zu ihm spricht . . ., „schöne Assoziationen" . . . „poetische Phantasien". Solche durchreisende Gäste in den Galerien sind nicht einmal die schlimmsten; sie „schaffen"

doch etwas. Die ganze Einrichtung der Gemäldesammlungen ist eben so, daß nur Leute, die Zeit und Geld haben, einzelne Bilder mit Muße betrachten können. Die überfülle des Gebotenen ermüdet das Auge bei einem kurzen Besuche. Es wiederholt sich hier dasselbe wie beim Sehvorgang. Zuerst ein verschwommener Gesamteindruck; dagegen bleibt die liebevolle, genauere Anschauung gewöhnlich aus. Am besten ist es, man beschränkt sich nach einem flüchtigen überblick auf ein oder das andere Kunstwerk. Das eigentlich künstlerische Interesse bezieht sich auf das Was (den Inhalt) oder das Wie (z. B. die Malweise). Es gibt, wie neuerdings R. Krauß[1]) hervorhebt, eine reine Freude an dem Was und an dem Wie, letztere bei Kunstwerken, deren Bedeutung sich darin erschöpft, die Lust an der technischen und formalen Leistung zu erregen. Angesichts der überschätzung der Form betont er den Wert der reinen Hingabe: „In einem solchen seelischen Zustand schweigen alle Reflexionen und alle Kritik, die Lust am Wie und alle Gedanken an die Person des Künstlers.“ Die würdigste Betrachtung wäre freilich die Verschmelzung des Wie mit dem Was.

Unter allen Umständen ist Lessings Annahme des fruchtbaren Augenblicks selbst bedeutsam und ergiebig. Prägnant = inhaltreich, sinnvoll. Herder faßt beide Bestandteile zusammen (1. Kr. W., 9): „So muß“ denn „dieser eine Anblick auch so viel Schönes für das Auge und so viel Fruchtbares für die Einbildungskraft enthalten, als er enthalten kann.“ Es gilt als ästhetischer Grundsatz, daß die Form alles ausdrücken müsse, daß jede Einmischung anderweitigen Beiwerkes aus dem Kreise der Kunstschöpfung herausführt. Die Einbildungskraft spielt gewiß in der Betrachtung ihre Rolle; sie muß sich aber freiwillig und gern in den Bann der formalen Gestaltung fügen. Sobald sie sich Seitensprünge erlaubt, ist es entweder mit dem reinen Genuß vorbei oder das Werk nicht in sich geschlossen. Henke meint, Lessings Bestimmung mit ihrem Vorher und Nachher treffe auf Michelangelos Erschaffung des Adam zu.[2]) Mit Unrecht; das Kommende ist mit unvergleichlicher Kunst in die Darstellung verflochten. Gewiß, der Einbildungskraft kann es niemand verwehren, daß sie nachträglich den Eindruck nach ihrer Art weiterbilde. Aber — ein drastisches Beispiel — man übertrage diese Ansicht etwa auf Rodins Le baiser, und die ganze Theorie bricht unrettbar in sich zusammen. Wer wollte hier die „Flügel der Phantasie“ entfesseln? Jedoch bedarf es nur einer kleinen Abänderung, und Lessings Satz steht unerschütterlich fest. Die dargestellte Situation muß lebens- oder eindrucksvoll sein, ein Ganzes für sich bilden, das stark genug ist, auch für sich zu sprechen. Sollte jemand die Nebenvorstellungen zur Hauptsache machen: was bleibt dann für die Kunstschöpfung selbst übrig? Leerheit, der Eindruck des Nichtssagenden; sie ist ein haltloses Machwerk, das den Schwerpunkt nicht in sich trägt.

1) Das stoffliche Interesse (Lit. Echo 5 (1903).
2) Vorträge über Plastik, Mimik und Drama (Rostock 1892).

Freilich kann es als eine der schwierigsten Aufgaben gelten, die Fülle des gebundenen Lebens (im weitesten Sinne!) zu erfassen. Das „Produkt" der Kunst ist (nach Goethe) reich und rätselhaft wie die Natur (vgl. Mona Lisa), begrifflich nicht erreichbar. Dies beweisen auch die zahlreichen, oft sich widersprechenden Deutungsversuche; jeder findet ein Stück seines Ichs darin wieder. Thode hat für Michelangelos Moses, der doch nicht zu den „Problemen" gehört, eine ganze Reihe von Erklärungen zusammengestellt. Was eine blühende Phantasie zu leisten imstande ist, erläutert eine Vergleichung der lebensvollen Schilderungen des jungen Goethe in den „Beiträgen zu Lavaters physiognomischen Fragmenten" (1774—75) und der zugehörigen Kupfer. Das Hineinkünsteln von vorher bekanntem Wissensstoff treibt oft seltsame Blüten. Merkwürdig berührt es, wie jemand aus einem Luther- oder Goethebildnis gleich die halbe Reformationsgeschichte (womöglich mit den Jahreszahlen) oder ein paar Dutzend literarischer Werke herauszulesen vermag. Alles schon dagewesen. Nachträglich finde ich im Ardinghello einen ähnlichen Gedanken: „Ein solcher versuche es einmal und ersetze uns aus dem übriggebliebenen Kopfe des Sophokles seine hundert verlorenen Trauerspiele!" Heinse, der Gegner der klassizistischen Ästhetik, gibt trotzdem eine weitere Bestimmung der klassischen Kunst, die sich unserem Zusammenhang einfügt: „Das Klassische überall ist das Gedrängtvolle", unter Vermeidung alles „Außerwesentlichen" . . ., so daß man „aus einer Hand oder irgend einem Teil am menschlichen Körper bei einem Künstler den großen Mann erkennt". Alles lebt und pulsiert, nichts Totes, Ödes. Fast derselbe Ausdruck findet sich in einem Urteil Schillers über Alexis und Dora (18. Juni 1796; IV S. 461): „So drangvoll, so bedeutend" wird „der Zustand, daß dieser Moment wirklich den Gehalt eines ganzen Lebens bekommt." Er verwendet den auch für sein Schaffen wichtigen Kunstbegriff des „tatvollen Augenblicks", Goethe hebt (1797) den Wert eines „prägnanten Stoffes" hervor, worauf alles Glück eines Kunstwerks beruhe. Beide arbeiteten ja später im Banne des plastischen oder malerischen Vorbildes vielfach auf „Augenblicke" voll sich drängenden, gesättigten Lebens oder auf das Bildmäßige hin, und in jedem Gedichte finden sich naturgemäß „Einheiten", in denen sich die Blüte oder die ganze Kraft entfalten.

Lessings Gedanke des fruchtbaren Augenblicks ist somit kein Hirngespinst, für ihn allerdings mehr Mittel zum Zweck; deswegen übersieht er seine Ergiebigkeit (vgl. jedoch IV, 3. Abschn.). Seine Schlußfolgerung, welche die höchste Staffel des Affekts ablehnt, ist vielumstritten. Herder meint: „Diese (die hohe griechische Ruhe) ist zwischen der toten Untätigkeit und zwischen der aufgebrachten übertriebenen Wirkung mitten inne." Ein glücklicher, wenn auch nicht völlig ausgereifter Gedanke. Andere nehmen das Absteigen zur Ruhe (Fr. Th. Vischer), die Anfangs- und Endstufen (Ludw. Volkmann) als die geeigneten Momente an. Dessoir hält den „ersten Anfang" und das „letzte Ende" für ausgeschlossen: „Da die meisten Bewegungen einige natürliche Hemmungs-

punkte zeigen, so sind damit die fruchtbaren Momente vorgezeichnet". Mit gleichem Recht kann man den Augenblick vor der Katastrophe wählen (Niobe vor der Erstarrung). Die griechische Spätkunst scheut vor dem Entsetzlichsten, soweit es noch für das Auge erträglich bleibt, nicht zurück; sie schafft ja nicht für Rokokoherzchen und empfindsame Nerven von Männlein und Weiblein. Im ganzen müßige Betrachtungen, wofür die Schule keine Zeit hat. Der echte Künstler kümmert sich ja doch nicht darum; er empfindet den rechten Augenblick, wie der Lehrling in dem bekannten Gedicht den Zeitpunkt des Glockengusses.

Das gilt besonders auch von der Frage des Transitorischen und von der Behandlungsweise in der Schule. Die Zeit ist noch nicht so ferne, wo Lessings Ansicht, die im Zusammenhang mit der Poesie erst ihren eigentlichen Sinn gewinnt, in kunstwidriger Weise vielfach zu einem unverbrüchlichen Gesetze aufgebauscht wurde. Auch zum Kunstverständnis, das nicht von der Hand zum Mund lebt, gehört ein „Ursprünglich-Inneres", und mancher bewegt sich in ihrem Fahrwasser und schwimmt mit, ohne Beruf zu haben; daher die Befriedigung, wenn „Regeln" ins verstandesmäßig Greifbare übersetzt, geprägt werden. Das gilt heute wie ehedem für alle, welche immer der jeweiligen Mode folgen. Klare und nüchterne Lehrer sind für manche Schüler eine größere Wohltat als Kunstenthusiasten. Und es ist ein Köhlerglaube, als ob die Jugend samt und sonders kunstempfänglich sei. Gewiß, die einen zeigen Interesse für Musik, andere für Dichtung und wieder andere für — Naturwissenschaften, Mathematik usw. Gerade der Sinn für die Plastik und Malerei entwickelt sich auch bei den Befähigten nicht allzu früh.

Es ist keine Frage, was Lessing beweisen will: die bildende Kunst hat gewisse Schranken, wie andererseits für die Dichtung nicht alles darstellbar ist (XVI f.). Sein Zweck geht dahin, das Schönheitsgesetz gegen Angriffe zu schützen. Aus diesem Grunde muß er die äußersten Fälle in Betracht ziehen. Die Bedenken sind dieselben wie vorher. Er erwähnt ferner nur das Gruppenbild und die Statue. Ist es angängig, von so unzureichenden Grundlagen aus eine allgemeingültige Folgerung zu ziehen? Gewiß nicht. Aber man muß bedenken, daß der ganzen Untersuchung, die sich auf einem ihm fernliegenden Gebiet bewegt, einem Teilgliede, übertriebener Wert beigelegt wurde, und es bleibt sein besonderes Verdienst, daß die Frage in Fluß kam, eigentlich nicht mehr ruhte. Der Wert der Ausführungen, die ein Gegenstück zu XVI ff. bilden sollen, in einem Satze ausgedrückt, beruht darin: die bildende Kunst darf in erster Reihe nicht (was Goethe besonders hervorhebt) für die Einbildungskraft, die Poesie nicht für das Auge arbeiten.

Zum Verständnis des Transitorischen ist eine kurze Einführung in das Bewegungsproblem erforderlich. Man unterscheidet gewöhnlich mimischen und physiognomischen oder charakteristischen Ausdruck. Winckelmann hatte zum Studium der Gebärdensprache neuerdings angeregt, Lavater wurde zum übereifrigen Vertreter dieser Liebhaberei. Es

ist klar, daß ein solches Verfahren zu groben Irrtümern, ja Ungerechtigkeiten verführen kann. Die festen Teile des Körpers (z. B. der Knochenbau) lassen sich wohl nicht ummodeln; andererseits drückt die gewohnheitsmäßige Haltung manchen Vertretern einzelner Berufe ihr Gepräge auf. Gewisse Grundneigungen machen sich irgendwie in den Gesichtszügen bemerkbar; häufig auch — bewußt oder unbewußt — erstreckt sich dies bis auf Äußerlichkeiten, wenn es nicht Mode (d. h. Nachahmung) ist. Die Gestalten in einem Kunstwerke sind an sich bewegungslos. Das Leben, welches sie zu haben scheinen, ist der Zusatz unserer Vorstellungskraft. „Der Mahler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der Tat aber sind seine Figuren ohne Bewegung" (XXI). Nur durch Vermittlung der „Einbildung" erfaßt der empfängliche Mensch, was in dem Kunstwerk liegt, nur sie setzt ihn in den Stand, das Tote zu beleben. Man betrachte unter diesem Gesichtspunkt z. B. den Ganymed nach Leochares. Die Vorstellung des Aufwärtsstrebens tritt sofort ein. Einige Ursachen dieser Empfindung seien angedeutet: die ausgebreiteten Flügel des Adlers mit seinem Blick nach oben wie bei Ganymed, dasselbe Motiv bei dem Hunde, die ganze Körperhaltung, die Andeutung des Raumes usw. Die Richtung ins Vertikale herrscht so machtvoll vor, daß wir mit dem Blicke folgen müssen und zwar nicht selber die Flugbewegung nach- oder mitmachen — wenigstens bin ich zu stumpfsinnig dazu im Gegensatz zu manchen Einfühlungsästhetikern —, aber uns doch der Vorstellung nicht entziehen können. Adolf Hildebrand (Das Problem der Form . . .) spricht gemäßigter und erklärt dieses Verhalten aus dem Nachahmungstrieb der Jugend und aus dem damit verbundenen Behagen. Das Kind ahmt freilich die Gesichts- und Gehöreindrücke nach; es kriecht auf allen vieren, wiehert wie ein Pferd usw., doch hört dies bald auf. W. Wundt warnt dagegen, alles aus der psychischen Tätigkeit des Kindes, ferner aus der Nachahmungstheorie sowie dem bequemen Aushilfsbegriff „Gewohnheit" abzuleiten. Ich glaube aus eigener Erinnerung und reichlicher Beobachtung nicht daran, daß ein Kind schon den Sinn der Aufwärtsbewegung erfaßt; höchstens sucht es droben Äpfel und Birnen, wenn es ein echtes Kind ist und nichts nachredet, der Jüngling und der Erwachsene jedoch empfinden anders. Sie wollen die „Vorstellung" der Bewegung; ein Gemütsmotiv wirkt mit.

Alexander Gerard (Versuch über d. Genie 1774) handelt von dem Einflusse der Gewohnheit und der Leidenschaft (der gegebenen Gemütszustände) auf die Ideenverknüpfung; letztere Annahme birgt sicher etwas Richtiges. Wie verhält es sich nun mit Körpern in der Ruhelage? Unbedingte Bewegungslosigkeit haftet nur dem Tode an; im übrigen ist es „verhaltene Kraft" (nach Henke). Ausführlicher: „In figures which occupy an attitude of repose — like the Theseus from the eastern pediment of the Parthenon — the repose is that of splendid vitality, of energy which, if aroused, would sweep before it every obstacle (I, S. 257 f.). Sime erinnert noch an Adam und andere Schöpfungen

Michelangelos aus demselben Kreise. Hildebrand führt den Begriff „Funktionsausdruck" oder „Funktionswert" ein. Wir empfinden also nach dem Lessingschen Bilde im Kiesel den Funken, der darin schlummert, wir empfinden die aufgespeicherte Willens- und Tatkraft, die jeden Augenblick hervorbrechen kann (vgl. Theseus, Jehova, Die Erschaffung des Lichtes von Michelangelo). Wie ganz anders erscheint dagegen die Gestalt des Heilands in der Pieta! Kein Anzeichen einer Bewegung, die Ruhe des Todes. Die Ausdrucksbewegungen können sich nun allmählich verfesten, als Charakterfurchen eingraben. Der „permanente Ausdruck" ist nach Lessing „die Folge von der öfteren Wiederholung" des transitorischen. Inneres Leben kann sich nach außen dauernde Form schaffen.

Außer diesen Möglichkeiten gibt es noch eine andere Art, Bewegungsempfindungen hervorzurufen, nämlich durch unmittelbare Wiedergabe des optischen Eindrucks, des reinen Sehbildes in seiner unveränderten Gestalt. Der Impressionismus, zumeist durch ausländische Einwirkungen (besonders die japanische Kunst) ins Leben gerufen, wird ja gegenwärtig auf die Spitze getrieben. Ein häufig erwähntes Beispiel aus älterer Zeit ist die Darstellung des Rades in Guido Renis Aurorazug im Gegensatz zu dem in naturgemäßer Bewegung befindlichen Rad in Velasquez' Spinnerinnen, wobei „die Speichen . . . eine helle, durchsichtige Scheibe mit konzentrischen Ringen" bilden (Volkmann). Dies ist der tatsächliche optische Eindruck; doch wird die Vorstellung raschester Bewegung sicherlich erst durch Andeutung der Ursache (die Haltung der Spinnerin) ermöglicht.

Transitorisch ist nach Lessing jede Erscheinung, die gedankenschnell vorüberhuscht, ihrem Wesen nach nur einen Augenblick dauern kann. In den Nachträgen nennt er Pferde im Galopp, wobei man bloß „den ersten Satz zu sehen bekäme". Eine Artbestimmung hat er jedoch unterlassen, weil dies abseits von seinem Wege lag. Einige Andeutungen mögen genügen. Transitorisch sind zunächst flüchtige Augenblickserscheinungen, die schemengleich an uns vorübereilen, die keine festen Eindrücke in der Netzhaut hinterlassen, die höchstens der photographische Apparat erhaschen kann. Letzterer leistet ja der impressionistischen Darstellung wichtige Dienste. Vögel im Fluge werden zu „Klumpen"; je größer die Entfernung, desto mehr verlieren sich Gestalt und Umrisse. Die Organisation des Auges bietet eine letzte Grenze für die Darstellung. Tr. sind ferner alle krampfhaft unwillkürlichen Zuckungen, alle bloß mechanischen Bewegungen, in denen nicht Kraft mit Gegenkraft ringt, das Hinstürzen toter Massen, „tote Untätigkeit". Schon die Vorstellung des widerstandslos Niedergeworfenen, des machtlos Zusammenbrechenden ist uns peinlich, ja unheimlich. Es sind Erdbeben in der Kunst. Schillers Gedanke des Widerstands gegen das Leiden (üb. d. Path.) hat über die Dichtung hinaus seine Berechtigung. Ein lehrreiches Beispiel bietet das vielbewunderte Werke von Pierre Puget (1622—1694), Milon von Kroton (im Louvre). Der berühmte Athlet ist fast wehrlos, seine Linke in den Spalt eines Baumstammes eingezwängt, während er sich mit der Rechten gegen den Löwen, der ihn hinter-

rücks überfallen hat, zu schützen versucht. „Sein schmerzerfüllter Kopf ist ein Seitenstück zu dem des Laokoon," urteilt Woermann. Es fehlt jede Spur eines seelischen Ausdrucks. Aber diese Darstellung geht doch hart bis an die Grenze des Erträglichen; eine Abschlachtung ohne Gegenwehr. Die Wirkung ist stark, aber peinlich. Ein Zeichen, wie sehr wir in jeder Kunst nach Verkörperung selbsttätigen Lebens verlangen. Noch eine dritte Art des Transitorischen gibt es, die sich besonders auf das Einzelbildnis bezieht. Darstellung gewaltsamer Erregtheit, welche das Ethos, die Wesenheit der Person für Augenblicke vernichtet; denn der Affekt kommt über den Menschen, überrumpelt ihn ohne seinen Willen. Kein Mensch wird sich im Ernste in einem Zustande, wo er in ein gröhlendes Gelächter ausbricht, „malen" lassen. Und dann, La Mettrie? Er wollte, daß damit seine Lebensanschauung zum Ausdruck käme. Aber das läßt sich mit feineren Mitteln versinnbildlichen. Die Darstellung eines gewohnheitsmäßigen Gähners ist mir nicht bekannt. Brücke meint, der Zeitpunkt größter Ausweichung (z. B. eines Perpendikels) sei am geeignetsten. Das gilt doch wohl nur für mechanische Bewegungen, nicht für die Gebärde, die Verkünderin inneren Lebens. Alle äußersten Grade sind von übel, wenn sie das Ich aufheben, überhaupt Anwandlungen, welche ohne Beziehung zur Person stehen. Ein Thersites mit der Gebärde der Tapferkeit wäre kein Thersites mehr, außer wenn das Widerspruchsvolle mit dargestellt wäre. Auch ein Achilleus hat seine weichen Stimmungen, in denen er sich nach dem friedlichen Glück der Heimat zurücksehnt; das wäre dann nicht mehr der heldenhafte Achilleus. Ferner ist die — später angedeutete — Frage der Bekanntheit von Bedeutung. Die höchste Stufe muß nach Lessing auch deswegen als kunstwidrig gelten, weil solche Darstellungen „alle Natur empören". Das Zeitalter der Humanität, dem alles Unbändige, Gewaltsame widerstrebt, meldet sich an (vgl. die Bem. über Thersites, XXIII). Aias nach der Tat oder Medea im Kampfe zwischen Mutterliebe und Rachgier sind ohnedies eindrucksvollere Bilder „als ein Rasender, der an Rinderherden Fleischerkünste übt, oder das widrige Zerrbild einer Kinderschlächterin" (A. Feuerbach).

Und nun, was bleibt von der Lehre des Transitorischen noch übrig? Daß es verwerflich ist, wenn das πάθος das ἦθος erstickt, oder wenn die überrasche Bewegung die Gestalt und ihre Umrisse verwischt, d. h. überhaupt, wenn beides nicht anschaulich begründet erscheint. In der Gruppe, mehr noch in Gemälden, ist freier Spielraum gegeben. Lessing beschränkt die Frage, dem Zusammenhang entsprechend, auf das Schreien und auf pathetische Bewegungen. Später (V, VI) erweitert er den Kreis: die Stirne als Sitz des Ausdrucks. „Nichts gibt mehr Ausdruck und Leben als die Bewegung der Hände; im Affekte besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend." Solche Äußerungen allein müßten ihn gegen die Ansicht, als ob er einem leblosen Formalismus das Wort führe, in Schutz nehmen. Aber — zur Vorbeugung gegen Mißverständnisse sei dies nochmals festgestellt — in einer Grenzuntersuchung

konnte er mit dem Begriffe des Lebensgefühls (oder wie man damals sagte: der Bewegung, Empfindung, Emotion usw.) nichts anfangen; dieses liegt irgendwie allen Künsten zugrunde. An den Gegensätzen, hier am Darstellungsbereich, mußte er die Unterschiede nachweisen. Auch dürfen wir nicht vergessen, daß er unter dem Transitorischen nur die äußersten Stufen versteht (vgl. jedoch XXI), worauf Heinrich Fischer, der entschiedenste Verteidiger Lessings gegen Justi, mit Nachdruck hinweist, ebensowenig aber, daß der Laokoon ein Bruchstück geblieben ist, daß schließlich noch lange nicht alle Zusammenhänge geklärt sind. Noch einige Worte über die weltbewegende Frage, ob Laokoon schreie. Für Lessing seufzt er; das genügte eigentlich. Herder hat wohl die richtige Empfindung (XVII; 1795): „Sein Arm, seine Brust, seine Seele hat ausgekämpft; das Gesicht gen Himmel gekehrt, athmet er sie aus in einem unermäßlich tiefen, langen Seufzer." Fr. Th. Vischer meint ähnlich, daß Laokoon stöhne und bereits das Äußerste leide: „er wird auch nachher nicht schreien, sondern ein stiller Mann sein". Gegen die meist gebilligte Ansicht Henkes, daß er, in dem Moment des Stillstandes zwischen Aus- und Einatmen dargestellt, nur seufzen könne, nimmt Merz aus triftigen Gründen wieder an, daß er stöhne, man könnte hinzufügen, röchle, kurz vor dem Zusammenbruch. Hirt läßt wenigstens den älteren Sohn schreien. Die ganze Darstellung ist bekanntlich auch hierin eigenartig, daß sie drei Momente zu einer Anschauung vereinigt: Angriff, letztes Ringen, Katastrophe. Sie nähert sich dem Dichterischen. Der Ausdruck des Schmerzes wiederholt sich in dreifacher Abstufung.

Goethe erwähnt Lessing in seinem gleichnamigen Aufsatz mit keiner Silbe, wohl aus Pietät, um eine Auseinandersetzung zu vermeiden. Der dargestellte Augenblick erscheint ihm als „ein fixierter Blitz", mithin ganz transitorisch. Schopenhauer hält Winckelmann vor, daß dieser den Laokoon in einen „Stoiker" umwandle; doch geht er hierin zu weit. Gegen Lessing macht er geltend, daß „hundert Beispiele von Figuren, die in ganz flüchtigen Bewegungen, tanzend, ringend, haschend usw. festgehalten sind", seiner Theorie widersprächen (Die Welt a. W. u. V., III § 46).

Die Darstellung hält in diesem Abschnitt in der Hauptsache das deduktive Verfahren ein. Er ist durch „bloße Schlüsse" auf die beiden Gesetze gekommen. Weil er einen Nachweis liefern will, so fällt aller Schmuck der Rede, auch die lebhafte Bewegung, weg: die Ausdrucksweise ist schlicht und einfach, der Gedankengang sachlich und klar. Wo es auf Deutlichkeit ankommt, stören auch Wiederholungen derselben Wörter nicht; über allem der Zweck des Schreibenden. Die rationalistische Zeit verstand in Sachen der Klarheit keinen Spaß; sie nahm orakelhafte Wendungen nicht für Offenbarungen hin. Später lenkt Lessing wieder in die ihm gelegenere Darstellungsweise (die „analytische", besser die „empirisch rationelle Methode") ein, indem er bestimmte Werke auf ihre Form und ihre Wirkung prüft und daran seine Grundsätze erläutert. In Verbindung damit erfüllen sich die Sätze mehr mit persönlichem Leben.

Man pflegt das folgende Kapitel (IV), die „psychologische und technische Würdigung eines antiken Dramas, wie die Deutschen damals noch kaum eine besaßen" (Frey), als eine Einlage zu bezeichnen. Das trifft nicht unbedingt zu. Die Ausführungen sind freilich reicher und belebter, als sie nach rein logischer Auffassung zu sein brauchten; aber dies hängt damit zusammen, daß sich Lessing aus wenig ergiebiger Steppe in eine blühende Landschaft geflüchtet hat. Schon die einleitenden Sätze zeigen die Absicht an und enthalten zugleich wichtige Andeutungen des Kommenden. Der Zweck ist: Anwendung der behandelten Grundsätze auf das weitere Reich der Poesie: also 1. der körperlichen Schönheit, 2. des äußersten Schmerzes, 3. des höchsten Pathos. Der Nachdruck fällt auf den Mittelbegriff. Unter diesem Zeichen steht die meisterliche Zergliederung der Tragödie, die kein erschöpfendes Ganze bieten soll. Sonst würde ja der Zusammenhang (wie bei Herder) unterbrochen. Der Abschnitt ist der (allerdings stärkere) Gegenpfeiler zu den Erörterungen über die „Malerei".

Die meisten Fragen werden später im Zusammenhang besprochen. Im einzelnen wäre folgendes zu bemerken. Lessings kritisches Verfahren läßt sich hier deutlich beobachten. Er prüft das Verhalten des Dichters und die Wirkung des Gedichtes. Seine allgemeinste Bezeichnung für den Eindruck ist Beschäftigung oder Interesse. In einer berühmten Stelle der H. Dr. (79) kommt er darauf zurück: „Wenn er (Richard III) die Zuschauer beschäftigt, wenn er sie vergnügt: was will man denn mehr?" Wir werden sehen, daß diese Anschauung auf Dubos zurückgeht.[1]) Nach unserem Abschnitt kann man die Einzelbestandteile der ästhetischen Wirkung leicht zusammenstellen: Gewogenheit, bestechen, lieben, Mitleid, Empfindung usw. Einzelne Wendungen bedürfen kurzer Erklärung. Die Zeitrichtung neigt sich immer mehr dem Mitleiden zu (vgl. Goethes Werther); die nächste Anregung — auch in der ästhetischen Bedeutung des Wortes — gibt jedoch nicht Aristoteles, sondern nur die Bestätigung. Shaftesbury und insbesondere Rousseau sind die Väter der neuen „Empfindung", welche die Kinder bewußt in sich erleben. Letzterer stellt die sehr bezeichnende, ja folgenreiche Bestimmung auf: „Das Mitleid ist süß, weil man, während man (!) sich an die Stelle des Leidenden versetzt, trotzdem gleichzeitig das Vergnügen empfindet, nicht einem gleichen Leiden unterworfen zu sein" (Emil, II 4). Welch selbstsüchtige Zugabe, die an Lessings, von Mendelssohn bestrittene Auffassung: φόβος als Furcht für sich (statt: in sich), erinnert. „Sympathie ist ein schlechtes Almosen" (Lichtenberg). In dem Urteil über die Trachinierinnen spricht sich übrigens ein Gedanke aus, der in einem wesentlichen Stücke über die Lösung derselben Frage in der H. Dr. emporreicht: „Mitleiden ... die Bewunderung ... tritt an die Stelle aller andern Empfindungen". Das wäre ein Weg zur Erklärung der Katharsis. Lessing läßt sich hier gehen, weil

1) Ich muß überhaupt ein für allemal bemerken, daß die Ausführungen erst durch den Schlußabschnitt „Lessing und die ästhetische Entwicklung" ihre Grundlage erhalten.

er nicht von einer bestimmten Vorstellung befangen ist. Der Held, „dessen edlere Eigenschaften (= Vollkommenheiten, nur auf den Menschen zu beziehen) . . . uns so bestechen", daß wir im Banne dieser Hingegebenheit an die Eindrücke (Illusion) uns gar kein Sinnenbild schaffen, die anschauliche Vorstellung nicht vollziehen. Eine Voraussetzung zu richtigem Eindringen in Lessings ästhetische Denkweise. „Ein erhabener Zug für das Gehör", d. h. was uns zieht, anzieht, so daß wir es zu hören glauben und damit das entsetzliche Unglück des Laokoon empfinden. Unter zwei Gesichtspunkten ordnen sich sämtliche Aussagen im einzelnen zusammen: 1. seelische Teilnahme, 2. Einbildungskraft. Oder umgekehrt. Das Nähere darüber wird an anderer Stelle ausgeführt. Und der Dichter? Hier findet sich die Lücke, die Lessing erst später erkannt hat. Er schafft nicht aus dem Zwang des eigenen gesteigerten Lebensgefühls, sondern betrachtet, prüft, wählt aus „dem ganzen unermeßlichen Reich der Vollkommenheit". Alles, was zum bewußten Gestalten erforderlich ist, bringt er kraft einer tieferen Einsicht zustande, danach ist der Zwischensatz über das „Genie" zu beurteilen, wenn auch etwas von der „magischen Kraft", von der Definition Youngs inbegriffen ist. Die Annahme, als ob die Aufgabe der Schauspieler eine „lebendige Malerei" sei, hält einer Nachprüfung nicht stand, hat aber noch Goethes Regietätigkeit beherrscht.

Die bisherigen Bemerkungen konnten auf einzelnes eingehen, weil es müßig ist, Lessings Gedankengang zu erläutern. Hier spricht alles für sich und zum „Kenner" des wunderbaren Dramas, das, wie ich aus Erfahrung weiß — ich bemerke dies ausdrücklich gegen ein Mißurteil — die empfängliche Jugend aufs innerlichste ergreift, mir selbst von der Schule her in steter Erinnerung blieb. Hier ist von vornherein nichts zu vermitteln, sagt Goethe vom Werther. Der sog. deus ex machina erscheint ganz an seinem Platze; jede andere Lösung der schroffen Gegensätze bedeutete eine weichliche Abschwächung oder Modernisierung. Man bleibe mit Modewörtern fern. Nur Herakles, der Halbgott, kann das „begreifliche" Wunder vollbringen. Das empfindet auch Lessing (vgl. weiter unten). Die organische Verbundenheit des körperlichen Schmerzes mit dem Nerv des Dramas möge die kurze Inhaltsangabe beweisen.

Philoktetes bei Sophokles, durch göttliche Fügung von einer Natter gebissen, wird von den beiden Atriden infolge seiner unerträglichen, jede Opferhandlung störenden Schmerzensausbrüche auf der unwirtlichen Insel Lemnos ausgesetzt; ihr Berater und Gehilfe dabei ist der kluge Odysseus, bei dem sachliche Rücksichten die Stimme des Herzens zum Schweigen bringen. Zehn lange Jahre leidet Philoktet die fürchterlichsten Qualen. Da ergeht das Orakel, nur durch seinen von Herakles ererbten Bogen und die sichertreffenden Pfeile sowie des Neoptolemos Teilnahme könne Troja erobert werden. Letzterer, von Odysseus begleitet und durch die Aussicht auf Heldenruhm verführt, verleugnet anfangs sein besseres Selbst, gewinnt als Sohn des Achilleus das Vertrauen und schließlich vor dem Krankheitsanfall sogar die gefeierte Waffe des Philoktet. Wie er aber sieht, daß der

Unglückliche von der furchtbaren Krankheit ergriffen wird und sich in Schmerzen windet, enthüllt er mit edlem Freimut seinen Plan und gibt dem Dulder seinen Bogen zurück. Zuletzt erscheint Herakles und heißt Philoktet nach Troja ziehen, wo unsterblicher Ruhm seiner warte.

Adam Smith, dem Engländer, bringt er von vornherein eine gute Meinung entgegen und behandelt ihn mit aller Achtung, wie sich englische und amerikanische Gelehrte noch heutzutage gern mit Lessing, französische mit Schiller und Kant beschäftigen. Aber er wendet gegen ihn ein, daß es „keine einzelne reine" Empfindung gebe. Der Widerspruch gegen die „Rubrizierung" ist ein Zeichen der Zeit, der Gedanke selbst wächst aus Leibnizschem Grund und Boden, aus seiner Lehre von dem Hin- und Herwogen der dunklen Vorstellungen in der Monade, hervor. Es handelt sich um die Frage der sog. vermischten Empfindungen, genauer der sich ablösenden Empfindungen, die er in regem geistigem Austausch mit Mendelssohn bespricht und fruchtbar anwendet. Kein neuer Gedanke; das Neue bildet vielmehr die bewußte Besitzergreifung, worauf doch alles ankommt. Der Rationalist kennt — wenigstens theoretisch — keinen Zwiespalt, wenn er auch den Namen dafür kennt, im Sturm und Drang ist alles voll Zwiespalt, innerlich zerrissen, nach neuer Einheit strebend. Das Urteil über den griechischen, d. h. heroischen, Charakter bestätigt früher Gesagtes. Entweder-Oder, kein schwächlicher Ausgleich. Eine Halbheit in der tragischen Auffassung deckt der Satz auf: „Wir Neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bei uns wie ein Halbgott empfinden und handeln." Auf einen ähnlichen Gedanken Kierkegaards werde ich im späteren Zusammenhang zurückkommen (Schillers Braut von Messina). Man beachte die Zusammenstellung von „empfinden und handeln" (XVI!).

Unbestreitbar gehört der Abschnitt auch in der Darstellungsform zu den Glanzstücken des Laokoon. Aus drei Grundquellen entspringt der anziehende, wohltuende Eindruck, den er hervorruft: aus frischer Empfänglichkeit, sachlicher Klarheit, heiterem Spott. Von letzterem soll hier vorwiegend die Rede sein. Wie wirksam führt er — nach kurzer Erwähnung — den Franzosen ein! Mitten in eine tieftragische Situation, die das Herz vor Mitleid und Angst erschauern läßt. Dieser grelle Kontrast verurteilt ihn von Anfang an, eine komische Rolle zu spielen. Jeder Platzwechsel, etwa nach logischer Anordnung: 1. die Griechen, 2. die Franzosen, schwächte die Wirkung ab. Ins Leben umgesetzt, müßte der erste Satz ebenfalls ein Ausruf sein: O du . . ., den sich jeder nach seinem Geschmack ergänzen mag. Warum? Weil uns alles ärgert, was uns aus ernster, feierlicher Stimmung herausreißt. Dann erweitert sich der Gedanke zu einem verächtlichen Seitenblick auf das klassizistische Frankreich. Du kannst ja nichts dazu; denn . . . Natur gegen Künstelei. Die frohe Laune gewinnt nun die Überhand, immer andeutend und steigernd, immer anschwellend: Prinzessin — Hofmeisterin, mit dem köstlich ironischen „ein Ding, von . . . Das Spiel schöner Augen! Und die französische Heldenjugend,

fast auf eine gewisse Boheme in unserer Zeit anwendbar. Ein Einfall drängt den anderen, und alles eint sich zu einem herzlichen, befreienden Lachen. Wie auch sonst bei Lessing drängen sich die ganzen Wellen um einen Mittelpunkt, einen allgemeinen Satz zusammen „Nichts ist . . . ernsthafter . . ." Damit sich niemand zurückgesetzt fühle, endet es mit einem Ausblick auf das Triumphgeschrei der französischen Hähne über das Unglücksei, la Difficulté vaincue. Nochmals blickt der Sieger über den Sophokles herein, um dann hinter den Kulissen zu verschwinden. Und auch sein Held kehrt um: „De mes deguisements que penseroit Sophie?" Es ist begreiflich, daß die Zeitgenossen Lessing als gefährlichen Gegner betrachteten, mit dem nicht gut anbinden sei. Aber er führt offenes Visier und ehrliche Waffen, ehrenhafte schon deshalb, weil er für eine ernste und große Sache kämpft. In der ganzen klassischen Prosa sucht man sich vergeblich nach einer so ergötzlichen Darstellung um; nur er selbst hat Seitenstücke dazu geschaffen, worin er ebenfalls mit seinen persönlichen Widersachern oder Verunglimpfern so umspringt, das Spiel von Katz und Maus treibt, z. B. im Vade Mecum (1754), das auch die heutige Jugend noch mit Vergnügen liest. Der jugendliche Goethe dagegen ist mehr derb und burschikos, kraftgenialisch lustig. Schiller fehlt der Frohsinn; mit seinem Heldenschwert schlägt er gleich tödliche Wunden. Lessing vereinigt hier Ernst mit Spiel, also in gewissem Sinne das Tragikomische, was die Zeit so schwer verstehen konnte: Wechsel des Empfindungstones zu neuer Kraftsammlung. Die Gestalt Riccauts de la Marliniere kündigt sich unmittelbar an; auch dieser platzt unmittelbar in die Situation herein.

Es ist natürlich unmöglich, die sprachliche Darstellung, was sich von innen heraus bis auf die Wahl des Ausdrucks, den Satzbau, auch den prosaischen Rhythmus beziehen müßte, mehr als andeutungsweise zu behandeln. Der tiefe Ernst, der durch die komischen Lichter nicht gestört wird, wurzelt in der Andacht, womit Lessing den Offenbarungen in der Kunst lauscht. Er hört die heilige Stimme urechter Natur, sieht, wie der geniale Dichter zu Werke geht. Und wie gerade und klar fließt der Strom der Gedanken dahin, trotz einiger Wendungen in der anmutigen Form der Hogarthschen Schönheitslinie. Die Einwände nimmt Lessing vorweg, um dann freie Hand zu haben; das vermittelnde Glied bildet der gesetz- und regelgebende Genius. Dann folgt der Nachweis in durchsichtigem Aufbau, in kunstvoller Steigerung. Eine von der Gottheit verhängte Krankheit, trostlose Verlassenheit, unerschütterlicher Charakter. Den Gipfel der Aufwärtsbewegung bezeichnet der treffende Vergleich, der sich unvergeßlich einprägt: „Um diesen Felsen von einem Manne...". Der weitere Abschnitt behandelt den Körperschmerz als tragisches Mittel zur Umkehr, wozu natürlich der Eindruck seines Edelsinnes wesentlich beiträgt. Der Genuß an der Periode, heißt es in Richard Hamanns bedeutendem Buche, ist uns verloren gegangen; dafür „Telegrammstil". Wir Altmodischen wollen uns noch an dem prachtvoll gegliederten Satzbilde er-

freuen (3): „Aber nicht immer, nicht zum ersten Male...., noch weniger...“ Lessing wechselt und bricht feinsinnig da ab, wo eine nochmalige Wiederaufnahme einförmig, ja komisch wirkte. Mögen andere das unter die Gattung „Klimax“ einreihen. Rednerische Figuren, die von innerem Leben erfüllt sind, hören auf Kunstmittelchen zu sein. Lessing der Spaziergänger, der trotz der Seitengänge und Abzweigungen seinen Weg mit bewußter Sicherheit im Auge behält, schließt den ersten Hauptteil würdig ab.

Es widerstrebt fast, hier Einwände zu berücksichtigen; doch verlangt es die Sache. Herders Ergänzungen sind an anderer Stelle zu behandeln. Gustav Kettner bringt eine Reihe von Bedenken vor: er verwechsle unbewußt das athenische mit dem modernen Publikum, sehe die Stimmungen seiner Zeit hinein. „Es ist dieselbe Nichtachtung des Unterschieds der Zeiten, wie bei seiner Beurteilung von Corneilles Polyeucte in der Dramaturgie, er steht der tragédie chrétienne gegenüber ganz auf dem Boden des Rationalismus seines Jahrhunderts.“ Letzteres ist freilich nicht zu bestreiten. Lessing wirft den christlichen Glaubenshelden mit den Stoikern zusammen, spielt in untiefer Auffassung auf die leidige Lohnfrage an, weil er selbst, durch Veräußerlichung und kleinliche Streitsucht abgestoßen, sich innerlich abwendete. Auch klingt das Motiv der Robinsonade (wie bei Herder) in die Besprechung des Philoktet vernehmlich hinein. Kettner tritt für Herder ein, dem man ja den tieferen geschichtlichen Blick, anfangs überschwengliche, aber allezeit feinste Empfindung für die Dichtung nachrühmen muß. Aber kann man im Ernste verlangen, oder ist es überhaupt möglich, daß wir mit athenischen Augen eine Sophokleische Tragödie anschauen? Warum zieht es die Übermodernen zur Antike hin? Weil sie in dem vollkräftigen Menschentum, das sie noch künstlich ins Über- oder Unmenschliche steigern (Elektra!), einen prickelnden Nervenreiz empfinden. Jedes Zeitalter verlegt und findet seinen Geist in dem Altertum und bringt es doch meist nur zu einer Teilansicht. Weiteres zum 1. Krit. Wäldchen.

Darstellungsart: Unterschiede zwischen „poetischem“ und „materiellem“ Gemälde.

(V—XVI.)[1]

Die Untersuchungen gehen zwar teilweise auch auf die Frage der Darstellbarkeit ein; doch soll die Benennung a potiori stehen bleiben. Die beiden ersten Abschnitte knüpfen wieder an die Lehrgegenstände (die Objekte zur Demonstration) an und behandeln zunächst die Frage nach der Abhängigkeit, welche sich dann wie von selbst zu einer Erörterung über

1) Verbindliche Vorschriften über die Auswahl, die sich nach der Zeit bemißt, sind kaum aufzustellen: VII (Anfang), VIII teilweise, IX vielleicht den Anfang, X (Allegorie), XI (bekannte Stoffe), XII—XVI (das Wichtigste).

das Verhältnis zwischen dichterischer und künstlerischer Darstellung erweitert. Dazwischen aber unternimmt Lessing als Wanderer zahlreiche Ausflüge nach rechts und links, oder er fügt neue Grundsteine ein, um den Bau zu stützen.

In diesen Zusammenhang fügt sich auch in der Schule, auf Grund längerer Anschauung und des doch schon gewonnenen Interesses, das übliche „Lehrgespräch" über die Laokoongruppe ein, was über den Kreis meiner Aufgabe hinausfällt. Die berühmte „Beschreibung" Winckelmanns, von der nur zwei Stellen: „Streit zwischen Schmerz und Widerstand"; „kein Teil in Ruhe", erwähnt seien, muß ohnehin ein Bestandteil jeder Schulausgabe des Laokoon sein (Gesch. d. K., 6. Bd.); im übrigen verweise ich auf die beste mir bekannte ausführliche Darstellung in dem Buche von Merz (bes. S. 121); treffliche Abbildungen in Luckenbachs „Archäologischen Ergänzungen". Man vergesse auch nicht, was Diptmar nachdrücklich und feinsinnig hervorhebt: „Die Gruppe des Laokoon war eine farbige Skulptur! Ein weißer Marmoraltar zum Teil bedeckt von einem farbigen Gewandstück, darüber und daneben helle Menschenkörper umringelt von dunklen schillernden Schlangenleibern"... „das Denkmal einer sterbenden Kultur". Lessing kommt im letzten Abschnitt (IV) auf die Gladiatorenspiele zu sprechen und bezeichnet sie als Ursache für die geringe Ausbildung der Tragödie. Das trifft neben das Ziel; das römische Volkstum war von Anfang und von Grund aus untragisch. Um so beherzigenswerter wäre der nächste Satz. Sophokles und Ktesias (der Arzt!)[1]) sollen nicht dieselbe Person, der Dichter darf kein Pathologe sein; Goethe spricht sich im gleichen Sinne aus. Die Spätgriechen reizte nur mehr das Übertriebene; sie waren krank an Leib und Seele. Und würden die Gladiatorenspiele heutzutage keinen Zulauf mehr finden? Bei dem krankhaft individualistischen, selbstsüchtigen Geschlecht, das die überreizten Nerven bloß mehr durch Sensationen, am Gräßlichen, an Todeszuckungen anstacheln kann, dafür jeden überpersönlichen Wert, alle Aufopferung, alles Ernsthafte, den Verzicht auf schrankenlosen Genuß als altfränkisch begrinst? Der Verfasser tritt seit Jahren für die Pflege des Individuellen ein; aber sie endet, wenn zu weit getrieben, in Entartung, in Anarchie, und diese Gefahr wächst durch das Großstadtleben ins Bedrohliche an. Jede echte und starke Individualität findet sich selbst durch ein Höheres, ergänzt sich. Aber diese Edelart von Menschen ist eine seltene Erscheinung, desto häufiger die Selbstüberschätzung, der Dünkel. Der laienhafte Anfänger orakelt Prophetenworte. Man verzeihe diese kurze Abkehr, die trotzdem mit dem Thema in einigem Zusammenhang steht. Die Sache gibt dazu einige Berechtigung, und erst die, welche mangels tätiger und fördernder Arbeit nur von sich, ihren Bedürfnissen und Kleinsorgen reden. Neuerdings hat man den Laokoon und verwandte Werke als hellenisches Barock bezeichnet. Eine Ironie des Schicksals;

1) Der von L. erwähnte Künstler: Ktesilaus — Kresilas (um 450 v. Chr.).

gegen diese Richtung, gegen „die Momentanität à la Bernini und Lanfranco, ihre extremen, nervös gesteigerten Stellungen" (Heusler), kämpften Winckelmann und Lessing an. Doch hält dieser „Einfall" der Nachprüfung nicht stand. Barock ist die pathetische Gebärde ohne innere, ohne anschauliche Motivierung, die gewohnheitsmäßige Pose, auch wenn es sich um gar nichts Ernsthaftes handelt. Der Ausdruck hohles Pathos schreibt sich entwicklungsgeschichtlich besonders aus dieser Zeit her. Auch dadurch wird der Zusammenhang mit den angedeuteten Beziehungen zur Gegenwart hergestellt.

Die Frage der Priorität und der Zeitbestimmung, weil mit dem Thema in näherer Verbindung, erfordert eine kurze Besprechung. Winckelmann nimmt als Entstehungszeit das letzte Drittel des 4. Jahrhunderts v. Chr. (Alexanders des Großen Regierung) an, Lessing denkt die Künstler in Abhängigkeit von Vergil, während Kekulé (Zur Deutung ... des Laokoon 1883) das umgekehrte Verhältnis annimmt. Die Laokoongruppe wurde danach in diesen Jahren nach Rom übergeführt, und Vergil dichtete in seiner Äneide, unter dem frischen Eindruck des Werkes, die bekannte, aber mit Unrecht so bezeichnete Einlage. Man könnte eine ganze Irrtumsgeschichte über das „portento d'arte" schreiben, das bei seinem Wiedererwachen zum Lichte des Tages (1506) überschwenglich gefeiert wurde. Des Plinius Angabe: „De consili sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii" wurde vielfach erläutert. Heinse (I S. 55) rückt das Werk der Stilrichtung nach in dieselbe Zeit wie die Niobegruppe. Der beste und verlässigste Ratgeber ist Richard Foerster, der ebenfalls eine frühere Ansicht über die Zeit der Entstehung berichtigt, weshalb man Lessing, der doch mit ganz unzureichenden Mitteln arbeitete, keinen Vorwurf zu machen braucht; noch Robert ging bis auf die siebziger Jahre n. Chr. herab. Aus dem genannten Aufsatz Foersters gebe ich einige Urteile wieder, soweit sie für unsere Zusammenhänge von Belang sind. Die Erzählung vom Untergang des Vaters und der beiden Söhne reicht bis ins 5. Jahrhundert hinauf (nach dem etruskischen Skarabäus im Britischen Museum). Auch das Motiv der Umschlingung und Vereinigung zu einer Gruppe ist hier schon dargestellt. Der Annahme, daß die Künstler durch Sophokles die Anregung empfangen hätten, steht an sich nichts im Wege. Aus einer in Lindos entdeckten Inschrift an der Basis von Ehrenstatuen (*Ἀθανάδωρος Ἁγησάνδρου Ῥόδιος . .*) ergibt sich die Berechtigung, die Zeit der Entstehung um 50 v. Chr. anzusetzen. Die Gruppe ist vor dem Jahre 73 n. Chr. in Rom nicht nachweisbar. Sind also einige Urteile Lessings gar so unvernünftig? Die Kraft des Denkens macht sich doch geltend. Auch über das Ergänzte und die Versuche erteilt Foerster sachkundigen Aufschluß.[1]) Und daß Lessing die Tatsache der Nacktheit aus dem Grundsatze der Schönheit, wenn auch deduktiv, herleitet, erweist dessen Fruchtbarkeit und hat soviel Sinn wie die bekannte geschicht-

1) Laokoon: Jahrb. d. Arch. Inst. XXI (1906), S. 1—32.

liche Erklärung aus einer Vorschrift für die Gymnasien. Den Schluß des Abschnittes, der vielerlei in sich schließt, möge eine Beziehung auf die Spätzeit des Hellenismus bilden. Wenn die Kunst, oder was man darunter versteht, wirklich nur dazu dienen sollte, die überreizten Nerven von Menschen einer „sterbenden Kultur" durch „Sensationen" zu kitzeln, dann behält Plato unbedingt recht, und keine Daseinsberechtigung steht ihr zu. Man kann die Leute verstehen, die ihr baldiges Ende prophezeien. Aber die Voraussetzung trifft ja nur bei einem Kleinteil des Volkes — und nicht eben dem besten — zu. Die echte Kunst erfüllt eine große Kulturaufgabe. Sie macht die Herzen nicht welk, sondern kräftigt auch und erweitert den Sinn durch den Anhauch großen, gesteigerten Lebens. In diesen Zusammenhang und diese Entwicklung greift Schiller ein und erscheint auch unter solchem Gesichtspunkte als die Persönlichkeit, die kommen mußte, deren Mission noch lange nicht zu Ende ist. Die Verwandtschaft mit Lessing, die teilweise besteht, macht sich vor allem in der Männlichkeit der Auffassung geltend.

Festen Boden gewinnt die Darstellung Lessings erst wieder mit der Hinwendung zu der Nachahmungstheorie des Engländers Joseph Spence (1699—1768, Professor in Oxford) und dann des Franzosen Graf von Caylus, eines mit Recht anerkannten Archäologen, von denen ersterer als „Professor der Poesie und Geschichte" von der Poesie, dagegen letzterer von der Kunst ausgeht. Lessing gibt eine Übersicht über die Arten der Nachahmung. Der Sinn der etwas verwirrten Begriffsbestimmung wird sofort klar, wenn wir andere Stellen zu Rate ziehen (z. B. XI „doppelte Nachahmung"), am besten jedoch aus den Briefen antiquarischen Inhalts (I 1; 1768). Ich gehe näher darauf ein, weil sich dadurch eine spätere Beziehung erübrigt. Hier unterscheidet Lessing Homerische Gemälde und G. zum Homer. Die alten Artisten entlehnten zwar den Stoff dazu aus dem Homer (das Motiv), aber sie behandelten ihn „nach den Bedürfnissen ihrer eigenen Kunst", schufen also Homerische Gemälde. Dagegen macht Caylus allen Ernstes den Vorschlag, auch der Behandlungsweise bis ins einzelnste zu folgen, so zu malen, „wie sie (die G.) Homer selbst würde ausgeführt haben, wenn er anstatt mit Worten, mit dem Pinsel gemalt hätte". Also Anregung durch den Dichter, dann freie Darstellung oder sklavische Nachbildung (vgl. XI). Das Ganze erhält erst im Zusammenhalt mit den zeitgenössischen Anschauungen über das Ästhetische Sinn und Klarheit. Dem Ausdruck „Nachahmung" haftet etwas Unkünstlerisches, Einseitiges an, indem der Anteil des Ich, das Subjektive ausgeschaltet scheint.

Spence verfolgt den an sich brauchbaren Gedanken, Dichterstellen durch Kunstwerke zu erklären; aber dies darf nicht gewaltsam und nicht auf Kosten der Dichtung geschehen. Gegen beides verstößt der Engländer. Der einmal gefaßte Gedanke wird bei ihm zur unausrottbaren Vorstellung, zum Steckenpferd. Deshalb wittert er bei jeder Kleinigkeit sofort Entlehnung und Abhängigkeit, ähnlich wie man eine Zeitlang hinter jeder

ähnlichen sprachlichen Wendung sofort Nachahmung vermutete. „Sein Werk erhebt sich (nach Herder) selten über ein Verzeichnis von Parallelstellen"; zudem beschränkt er sich auf römische Dichter. Es ist eine psychische Erscheinung, die immer in einem Menschen wieder auftaucht, sich teils harmlos, teils auch bedenklich geltend macht, eine Art Verhärtung und Verranntheit. Lessing erkennt zwar die Nutzbarkeit des Buches in bedingtem Sinne an; aber er hält es hier wie öfters, indem er in der Tat diesem Lob durch die Nachbarschaft, den Hinweis auf die „wäßrigen Auslegungen der schalsten Wortforscher" (VII), einen bösen Beigeschmack gibt. Dies empfindet Herder sofort: „Indessen spielt ihm Herr Lessing einen bösen Streich, daß er im Texte nützliche Erläuterungen anführt, die alten Schriftstellen aus der Vergleichung mit Kunstwerken zuwüchsen, und in seinen Noten diese nützlichen Erläuterungen fast sämtlich widerlegt (1. Kr. W., 10). Der Schalk, nicht der boshafte Lessing. Sein köstlicher Humor belebt auch den nüchternsten Stoff. Das Verfahren ist übrigens bezeichnend. Von der Tatsächlichkeit des Irrtums ausgehend (falsa intellegere ist ja nach seiner Überzeugung, vgl. auch Descartes, der erste Schritt zur Weisheit), leitet er die verkehrte Ansicht aus ihrer Grundlage her (Unverständnis für die Grenzen der Kunst) und führt ihn in kunstvoller Steigerung der Beispiele schließlich ad absurdum. Ein rhythmisches Satzgebilde von unmittelbarer Wirkung flicht sich ein (VIII): „Er fällt auf diese, er fällt..." („Anaphora, Repetitio"). Es gibt eine Sprachmusik, die sich ohne den Gedanken genießen, ja diesen nicht einmal aufkommen läßt. Darin hat die impressionistische Dichtung recht. Wir lesen häufig zu sehr auf das Gedankenhafte hin, auch in der Prosa. Wir sehen und hören ihn hier fort und fort ausgleiten.

Die Darstellung des Bacchus mit Hörnern lehnt er als unschön ab. In der Höhenzeit der griechischen Kunst wurde in der Tat selbst in Satyrgestalten das Tierhafte nur angedeutet (z. B. durch zurücktretende Stirne, spitze Ohren usw.). Wie sollten sich mit der Sehnsucht nach sinnenfälliger Schönheit, dem Mittelpunkt des geistigen Lebens, da andere Wirkungsformen fehlten oder die Besten abstießen, mit der zartesten Blüte der Antike im Zeitalter des Praxiteles widerliche Darstellungen vereinbaren? Daß naturalistische Strömungen nebenher gingen, ist kein Gegenbeweis (vgl. oben). Zu der Frage spricht sich Andr. W. Curtius dahin aus[1]), daß die erhaltenen Werke, die den Gott in tierischer Gestalt versinnbildlichen, der Epoche des Verfalles der Kunst angehören, indem man „bei dem Mangel an fruchtbaren Gedanken" (und gewiß auch aus Vorliebe für das Archaische!) auf die uralten Sinnbilder der Götter zurückgriff. „Zur Zeit der höchsten Kunstblüte wurde Dionysos als schöner weiblich-üppiger Jüngling dargestellt." Doch ließ man „das Stiersymbol nicht ganz fallen". Im Moses des Michelangelo werden die Hörner teils aus alter, vielleicht irriger Überlieferung, teils als Ausdruck ungemessener Kraft gedeutet.

1) Das Stiersymbol des Dionysos, Progr. 1892, Köln W.

In den gegebenen Zusammenhang fügen sich drei Gedanken wie von selbst ein: die Forderung des „permanenten Ausdrucks“ für die Götterbildnisse (VIII); von der Unfreiheit der antiken Kunst (IX); die Verwendbarkeit der Allegorie (X).

Es sind teilweise alte Bekannte, die wieder auftreten, der mittlere dagegen kommt und geht. Die Götter, heißt es, bedeuten für den Dichter Charaktere und Individualitäten zugleich, für den bildenden Künstler nur ersteres, d. h. „personifirte Abstracta“ (Lessings Bruder ändert 1788: personificirte). Das klingt freilich recht nüchtern und kahl; aber es liegt mehr an der starren Begrifflichkeit der beiden Wörter. Die rationalistische Denkweise, die nichts Höheres kannte als Verstandesklarheit, entzog auch den ῥεῖα ζώοντες θεοί Leben und Wärme und zog sie auf leere Vernunftbegriffe ab, was sie sich schon einmal im Altertum gefallen lassen mußten. „Schlachtopfer der Vernunft.“ Und in den Dichtwerken wurden dieselbigen vielfach zu „Maschinen“. Ja, die Römer mit ihren vergöttlichten Begriffen (Fides, Pecunia usw.): das leuchtete den Herrn Vernünftlern ein. Lessing geht nun auch hier einen Schritt über die Gebundenheit der Zeit hinaus, indem er frühere Anschauungen auf die griechischen Götter überträgt, wieder vom Standpunkt des prüfenden Künstlers, noch nicht in dem Bewußtsein, daß es sich in der Mythologie um Kunstschöpfungen handelt, die von innen heraus wie organische Gebilde hervorwachsen. Im Philoktet unterschied er zwei Bestandteile, die zusammen sein Wesen ausmachen: den „Menschen“ und den „Helden“ (IV). Nunmehr führt er das verwandte Begriffspaar ein: Individualität—Charakter. Wir können Lessings Ausführungen am besten folgen, wenn wir mit ihm den Standpunkt des Betrachtenden einnehmen. Dieser hat sich ein „Ideal“ (= anschaulichen Begriff eines Vollkommenen) gebildet. Entspricht nun die künstlerische Darstellung dieser Vorstellung nicht, so wird sie „unkenntlich“. Man sieht, wie schon hier das Gefühl der Bekanntheit eine Rolle spielt. In der Dichtung dagegen, welche die Personen handelnd und in mehr als einer Situation einführt, liegt die Sache anders. Schon der Name der Aphrodite strahlt Schönheit und Liebe aus. Der Dichter schildert ihr zornmütiges Verhalten: wir vollziehen gar keine sinnenhafte Anschauung, besonders, wenn uns die dargestellte Handlung lebhaft beschäftigt, wenn die Göttin schon als „ganz Venus“ erschienen ist. Das nennt Lessing mit „positiven“ und „negativen Zügen“ schildern. Achilleus Kämpfe gegen die Trojaner nach dem Tode des Patroklus erwecken nicht nur das Bewußtsein seiner aresgleichen Tapferkeit; wir empfinden vielmehr in dieser gefühllosen Mordwut die ganze Macht seiner Freundesliebe.[1])

Die Religion (IX) war kein „äußerlicher Zwang“, höchstens insoweit, als der Künstler vielleicht genötigt wäre, archaische Bilder nachzuahmen. Das ist in den Spätzeiten aus Sehnsucht nach dem Altväterlichen gerne geschehen. Oder bedeuten etwa die Mode, der besondere Auf-

1) Weiteres in der Besprechung des 1. Krit. W.

trag keine Nötigung? Der geniale Mensch freilich leidet unter allen Beschränkungen, und wenn ihn nicht etwa die Huld der Göttinnen Ops und Pecunia begünstigt, wird er sich als plastischer Künstler schwer durchsetzen. Mehr trifft die Unterscheidung zwischen Antiquar und Kenner zu. Den einen interessiert alles Altertümliche, den letzteren bloß die Kunst. Trotzdem künstelt Lessing, was gleich Herder empfindet, einiges hinein, um seinen Grundsatz zu stützen. Glaubensinnigkeit war vielmehr in den großen Zeiten eine starke Triebkraft zum künstlerischen Gestalten. Lessing hatte nicht viel Sinn für diese Grundrichtung seelischen Lebens; sonst hätte er, seiner Gewohnheit entsprechend, die Aussage eingeschränkt.

Der Abschnitt über die Allegorie (X) soll nicht dazu dienen, alle möglichen Geschmacksverirrungen vorzuführen. Die Frage selbst ist immer noch zeitgemäß. Wolff stellt die allgemeinübliche Bestimmung auf: „Significatum hieroglyphicum appello, quo res quaedam ad denotandam aliam transfertur“ (Ps. emp. § 151). Die Hieroglyphe (vgl. Winckelmann, Home u. a.) schien das Wesen der Allegorie am besten auszudrücken, was für die damalige Auffassung charakteristisch ist. Ein Rätsel-, ein Verstandesspiel. Und sie behält damit recht, seitdem sich der Begriff Symbol abgezweigt hat. Die ägyptische Bilderschrift bezeichnet „indirekt“: sie bedeutet an sich wenig, der eigentliche Wert liegt in der Entzifferung des Sinnes. Im Allegorischen ist immer zuerst der Gedanke oder Begriff da, wozu dann ein entsprechendes Bild oder ein ähnlicher Vorgang gesucht wird. Winckelmann unterscheidet eine „höhere“ und „gemeinere Allegorie“. Er ahnt etwas ungleich Tieferes, nämlich das Symbolische. Das ergibt sich gleich aus den nachfolgenden Worten (Erl. d. Ged. . . ., I § 80). Zur höheren Art gehören Bilder, „in welchen ein geheimer Sinn der Fabelgeschichte oder der Weltweisheit der Alten liegt“, die niedrigere Form dagegen umfaßt z. B. „persönlich gemachte Tugenden und Laster“. Solche verstandesnüchterne, frostige Machwerke waren noch zu Goethes Zeiten im Schwange. Carstens wollte sogar die Kantischen Vernunftideen allegorisch umkleiden. Hagedorn spricht ebenfalls im Ernste von malerisch „eingekleideter Sittenlehre“; Watteau „der größte Allegorienmahler“.

Wie stellt sich nun Lessing zu dieser Frage? Vorsichtig und duldsam gegen den Künstler, indem er nur auf die allegorischen Beigaben eingeht. Es sind Notbehelfe, um die Person kenntlich zu machen. Aus anderen Urteilen (N) wissen wir, daß er dieses Verfahren mit Rücksicht auf die Schönheit und die Vermeidung „wilden Ausdrucks“ billigt; aber er verwirft „weitläuftige Allegorien“. Dagegen weist er diese Verlegenheitsmittel ganz aus dem Bereiche der Dichtkunst. Er gebraucht dabei drastische Wendungen (Puppe, Maskerade). Nur die Werkzeuge, mit denen sich der Begriff der Tätigkeit verbindet, läßt er gelten. Wer die Entwicklung überblickt, weiß, daß er nüchterne Vernünftelei damit verbannt. Sein Zweck ist auch hier nicht Vollständigkeit, sondern der Hinweis auf die gegensätzliche Darstellungsweise. „Alle Kunst“, sagt Feuchtersleben einseitig, aber hier zutreffend, „ist Symbolik. Wenn sie bedeutungslos bleibt, wird sie Hand-

werk; wenn sie allegorisiert, wird sie Philosophie." Die Allegorie in der bildenden Kunst zerstört das, was die Hauptsache ist, sinnenhafte Anschaulichkeit und „treibt den Geist gleichsam in sich selbst zurück" (Goethe). Beispiel: eine Frauengestalt mit der Wage. Sobald wir den abstrakten Begriff erkannt haben, beschäftigt uns nur noch der Gedanke. Solche Darstellungen verraten gewöhnlich einen Mangel an schöpferischer Kraft, mehr: eine Verständnislosigkeit für die bildnerische Kunst. Die ewige Wiederholung des gleichen stößt erst recht ab. Michelangelo (weniger Raffael) hat auf Notbehelfe verzichtet.

Der Ausdruck „poetisches Gemälde" ist uns heutzutage fremd geworden; ein Verdienst Lessings. Wie sehr sich die Bezeichnungen verändert haben, mag man aus der Begriffsbestimmung Mendelssohns entnehmen (IV 1, S. 37): „Ein Bild heißt ein sinnlicher Ausdruck eines Gegenstandes. Viele Bilder, die zusammengenommen ein Ganzes ausmachen, heißen ein Gemälde." Also Bild = Eindruck auf das Auge, aus den einzelnen Zügen, die sich zur Einheit einer Anschauung zusammenfassen, entsteht das Gemälde. Lessing wünscht mit Recht den letztgenannten Begriff aus den „neuern Lehrbüchern der Dichtkunst" ausgeschieden (XIV, Anm.). „Grund zur Verführung", entlehnte Ausdrücke, die zu schiefer Auffassung förmlich einladen. Was einigermaßen vernünftig war, ist durch kritiklose Köpfe zur Unvernunft übertrieben worden. Der Dichter „malt": diese Wendung kehrt in den ästhetischen Schriften damaliger Zeit immer wieder. Und zeigt nicht die Gegenwart ähnliche Erscheinungen? Der impressionistische Dichter sucht alles ins Tonliche aufzulösen, oder er malt seine Eindrücke bis ins einzelnste; nur eines flieht er im Gegensatz zu den „Mahlern" in Lessings Zeiten, den Gedanken, und mit Recht, soweit dieser bloß nüchterner Vernünftelei entspringt. All diese Meinungen haben etwas für sich; nur machen sie ein Zweites zur Hauptsache. Wie oft werden die Ausdrücke „musikalisch, malerisch, plastisch, architektonisch" mit Beziehung auf Dichtungen verwendet! Natürlich kann es sich dabei nicht um völlige Übereinstimmung handeln (sonst fiele der Poet mit dem Maler.. zusammen), was schon die Verschiedenheit der Darstellungsmittel ausschließt, sondern lediglich um verwandte Eindrücke. Der Grund ist darin zu suchen, daß bei starker Anspannung der Phantasie durch ein Gefühlsmotiv, bei „erhitzter Einbildungskraft", wie man damals zu sagen pflegte, auch die ähnlichen Funktionen in Bewegung gesetzt werden, sich Sehbilder, Gehöreindrücke einstellen (vgl. die Vorgänge im Fieber). Die gleichen Vorgänge vollziehen sich mit gesteigerter Eindringlichkeit im schaffenden Künstler, was dann auch die Form mitbestimmt. Selbstverständlich gibt es für beide Fälle zahllose Abstufungen und Möglichkeiten. Die Musik, die lange verkannte „Schwester" der Poesie, erweckt zunächst gegenstandslose Empfindungen, kann aber ebenfalls Phantasiebilder hervorrufen. Diese „Erscheinungen" sind freilich nur dann vollgültig, wenn sie von selbst auftauchen, nicht durch ein „Programm" oder einen „Text", den man vorher gelesen hat, ins Leben

gesetzt werden. Andere Schöpfungen, wie Goethes Iphigenie oder R. Wagners Rheingold, was ich nicht nur aus persönlicher Erfahrung weiß, mögen in geeigneter Stimmung die Vorstellung eines herrlich gegliederten Wunderbaues schaffen. Oder auch bestimmter Gegenstände; denn die Phantasie arbeitet ja immer mit Geschautem und Erlebtem. Aber das sind teilweise nur Nebenwirkungen. Wenn eine Dichtung ihre erste und eigentliche Aufgabe verfehlt, dann fehlt ihr doch das Wichtigste. Wer in der Malerei nur poetisiert, sollte lieber gleich dichten.

Caylus teilt mit Spence das Vorurteil von der Wesensgleichheit beider Künste; aber er kommt aus einer anderen Richtung und bemißt daher den Wert eines Gedichtes nach der Anzahl der Gemälde, zu denen es Motive biete (XI). Lessing, einig mit ihm in der stillschweigenden Voraussetzung, daß der Künstler dem Dichter nachmalen solle, wendet sich gegen die Empfehlung Homers. Und zwar aus einem Grunde, der noch jetzt oder gerade heutzutage Beachtung verdient. Es handelt sich um die Darstellung „bekannter Geschichten, bekannter Charaktere", und zwar in der Poesie und Malerei. Die Homerischen Gedichte begannen damals erst in weitere Kreise einzudringen; später wurden sie zu einer „Schatzkammer für den bildenden Künstler" (Flaxmann, Preller u. a.), nicht ohne Befürwortung durch Goethe. Wieviel hat heutzutage die Literaturmalerei von ihrer Vorherrschaft eingebüßt! Dazu wandeln die Buchkünstler ganz andere, selbständige Bahnen. Die Bedenken Lessings sind stichhaltig. Es ist für den Betrachtenden schwer, sich in eine ihm fernliegende Welt zu versetzen; starke Anforderungen werden an den Verstand und das Gedächtnis gestellt. Wir wollen im Reiche der Kunst keine marternde Gehirnarbeit leisten. Der Name des Bildes oder — des Künstlers — genügt vielen Galeriebesuchern. Oder es entspinnen sich die bekannten Frage- und Antwortspiele. Dies mag ja als Denkübung „intellektuelles Vergnügen" verschaffen; aber wer dabei stehen bleibt, kommt nicht zum Kunstwerk. „Mühsames Nachsinnen und Raten!" Freilich birgt auch der — vielleicht allzu — bekannte Stoff, wenn es mit der Person oder Sache seine besondere Bewandtnis hat, dieselbe Gefahr in sich; doch der wirkliche Künstler verschmäht solche Mittel. Der Name darf nicht hemmen und nicht verblenden. „Auch außerhalb der Malerei, im Leben, müssen wir die Entnennung vollziehen" (Spitteler im Kunstwart 1909). Aus der Abneigung gegen das Haschen nach „Neuem", Entlegenem, worin die meisten zeitgenössischen Ästhetiker einen wichtigen Bestandteil des Interesses sahen, erklärt sich auch teilweise Lessings Stellung zur Geschichtsmalerei. Sein Urteil hat viel Widerspruch hervorgerufen; doch die Entwicklung im letzten Jahrhundert gab ihm recht. Der Historienmaler ist nicht mehr der Maler überhaupt. Die nächstliegende Folgerung erschließt sich ihm freilich nicht. Was ist dem Menschen neben dem Wirklichen, dem Leben in Heimat und Vaterland am meisten vertraut und zieht ihn immer wieder an? Die „bald rauhe und gelinde", ernste und feierliche, immer geheimnisvolle Natur. Lessing kannte nur armselige Nachahmungen der

Landschaft und allegorische Darstellungen. Max Klinger, der den Laokoon nicht wie andere weniger Berufene gleich verurteilt, rät dem Künstler, „sich Stoffe zu suchen, mit denen er und wir von früh auf vertraut sind. Er nötigt auf diese Weise uns nicht, erst in eine neue Welt uns einzuleben, um zum wirklichen Genusse seines Werkes zu kommen".

Soweit die Poesie in Betracht kommt, steht dem Dichter der Minna von Barnhelm gewiß ein vollgültiges Urteil zu. Bei dem schwierigen Umsetzungsprozeß unbekannter geschichtlicher Stoffe versagt leicht auch eine starke dichterische Kraft, oder es bleibt wenigstens ein uneingeschmolzener Rest, ein Bodensatz „frostiger Einzelheiten" zurück. Schiller, der eigentliche Schöpfer des historischen Dramas (nach W. Dilthey), spricht sich oft genug über diese Schwierigkeit aus. Es entwickelt sich gerade in den beiden Jahrzehnten (1750—70) der Übergang vom heroischen Trauerspiel zum bürgerlichen Drama, welches seitdem als gleichberechtigt gilt. „Bekannte Stoffe" brauchen natürlich nicht gegenwärtige zu sein, sondern können auch der Vergangenheit angehören. Das Ergebnis lautet also: Vertrautheit oder das Bekanntheitsgefühl (nach Volkelt) erleichtert den Weg zum Kunstwerk.

Das übrige kann man auf sich beruhen lassen. Die „Erfindung" bezeichnet Lessing für den Künstler als nebensächlich, die Ausführung, das Wie im Einklang mit Hagedorn als die eigentliche Leistung, womit er sich aus der Ferne einer gegenwärtigen Richtung annähert. Goethe meint nahezu umgekehrt: „Bei jedem Kunstwerk, groß oder klein, kommt alles auf die Konzeption an." Auch mißfällt ihm der — in der Musik jetzt eingebürgerte — Ausdruck „Komposition", d. h. mechanische Zusammensetzung: Der Maler und der Musiker... „entwickeln irgend ein inwohnendes Bild, einen höhern Anklang natur- und kunstgemäß" (Princ. de Philos., 1830—32). Ein bedeutendes Wort aus seinen letzten Jahren.

Im weiteren (XII) erschließt sich der längst angedeutete Grundunterschied zwischen Poesie und bildender Kunst: „Geistigkeit der Bilder" (VI), Phantasiebilder (vgl. weiter unten: „freies Spiel ... der Einbildungskraft"), andererseits sichtbare Bilder. Ich werde auf diesen äußerst wichtigen Gesichtspunkt zurückkommen und nachweisen, warum L. den scheinbar nächsten Weg zur Grenzberichtigung nicht weiter verfolgte. Der Abschnitt bezieht sich auch auf die Darstellbarkeit unsichtbarer und erhabener Gegenstände in der „Malerei". Einige Vernünfteleien aus der rationalistischen Rüstkammer schleichen sich ein. Der Nebel ist keine „poetische Redensart", sondern Tatsache, was gleich Herder berichtigt. Auch sehen wir die Wolke, zumal in der christlichen Kunst, oft wirkungsvoll verwendet (Motiv des Schwebens, Thronens usw.; vgl. auch Goethes Gedicht „Howards Ehrengedächtnis"). Doch bleibt es, falls naiv, ein rührender Einfall, sonst ein unbeholfener Mißgriff, wenn der Nebel bloß als spanische Wand dient, Personen gegeneinander zu verdecken. Das erinnert an das früher übliche Zurseitesprechen auf der Bühne. Die Homerischen Götter waren auch in bildnerischer Darstellung keine ungeschlach-

ten Riesengestalten. Solche Kraftäußerungen wie der Steinwurf der Athene oder Größenverhältnisse wie bei dem sieben Hufen bedeckenden Ares sind mythische oder märchenhafte Züge, auf eine kindliche Phantasie berechnet, was Lessing allgemein zugibt, und kehren in ähnlicher Form bei fast allen Völkern wieder. Wer sie in die kalte Zone des Logischen überträgt, schüttet in der Tat das Kind mit dem Bade aus. Die Vorstellungskraft bedarf ja stärkerer Anreize. Übrigens kommt Lessing in den Nachträgen auf die Frage des Erhabenen in der Kunst zu sprechen. In der Bildhauerei kann nach seinem Urteil das „Kolossalische" von stärkster Wirkung sein; aber die „komparative Größe" in dem engbegrenzten Umfang eines Rahmenbildes vermöge das Erhabene der Ausdehnung nicht zu veranschaulichen, es „verliere sich durch die Verjüngung in der Malerei gänzlich". Und d. Erh. der Kraft? Der gewaltige Funktionsausdruck, die majestätische Gebärde machen uns in beiden Künsten das Übermenschliche glaubhaft. Vor Michelangelos Jehova verstummt jeder Zweifel. Auf die Homerische Welt weniger anwendbar, aber sinnvoll ist der Gedanke: „Es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichtes, wenn sie (die Götter) gesehen werden sollen." Eine Zurückführung mythischer Gebilde auf seelische Kräfte, dem Rationalismus fremd, und zugleich Vorklang eines Späteren, der unbedingten Anerkennung des Enthusiasmus.

Das gekünstelte Gebäude des Grafen Caylus ist damit nur teilweise erschüttert; es stürzt zusammen unter der Wucht der Hauptfrage (XIII), ob seine Gemälde allein uns von Homers „malerischem Talente" einen Begriff (=Vorstellung) geben könnten. Die lange Periode zu Anfang ist für Lessings Stil charakteristisch. Es ist nicht das wundervolle Ebenmaß, das organische Wachstum und Blühen wie in manchen Goetheschen Satzgebilden in ihrer Erfülltheit mit lebendiger Kraft, sondern man merkt es förmlich, wie die Gedanken sich nacheinander entwickeln, wie dann die anfängliche Behauptung verstärkt oder eingeschränkt wird, wie sich der Angriff hinauszögert, bis endlich die entscheidende Frage fällt. Das ist kritisch besonnene „Schreibweise", die den Gegner vor sich sieht und keine Seite ungedeckt läßt. Übrigens gehören die nachfolgenden Ausführungen darstellerisch zu den besten Teilen des Laokoon. Sie müssen in einem Zuge entstanden sein, und sie wirken unmittelbar überzeugend, weil sich Lessing über das, was er sagen will — das Ergebnis langen Nachdenkens — völlig klar ist, weil er nunmehr die Gedanken spielend mit natürlicher Ungezwungenheit und ebensolchen Überleitungen entwickelt. In wissenschaftlicher Darstellung ist eine Nachprüfung der ersten Einfälle besonders notwendig, indem man sich dem Stoffe und dem „Publikum" gegenüberstellt, alles individualistische Hinausposaunen von übel, besonders wenn laienhafte Unkenntnis daraus spricht. Das Logische bedeutet für uns Übertragung in die Allgemeinverständlichkeit, Überzeugung. Hier lernen wir nun die ganze Lebhaftigkeit seines „Vortrags" kennen. Es ist meist Schilderung; aber nicht einen Augenblick verliert er den Gesichtspunkt aus dem Auge. Nie macht er es so wie Marini und Co., die, wenn

sie von einer Nachtigall oder einer Rose oder auch von etwas anderem reden, gleich ihre ganze Wissenschaft auskramen. Diese Beschränkung auf das Notwendige hat ihm manches Mißverständnis eingetragen. Spannung erweckt die Häufung der Fragen, Teilnahme die anschauliche und deshalb sich in kurzen Sätzen bewegende Schilderung, die eingestreuten Ausrufe, die eine innere Beziehung zu dem Gesagten verraten. Der Satz: „Wo fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden", erinnert mit köstlichem Humor an das Homerische: „Was soll ich zuerst, was zuletzt berichten?", das folgende an die unvergeßliche Mitteilung über den ersten Eindruck von Langes Horazübersetzung, wobei er mit ungeheurer Spannung unüberschwengliche Schönheiten erwartet und das Gegenteil findet. Ducenta mit ducentia verwechselt, Schnitzer über Schnitzer. „Ich schlage ihn auf — und ich finde nichts", durch ein wirksames „Enthymen" eingeleitet. Ich gebrauche hie und da die alten Bezeichnungen mit Absicht. Freilich stellen es einige neuerdings so hin, als ob Lessing vorher einige Bücher Quintilian studiert oder doch die Sache vor dem Spiegel ausprobiert hätte. Sie zittern schon, wenn sie von fröhlichem Kampfe hören, obwohl sie selbst sich keineswegs zurückhalten. Die Beispiele sind geschickt aus Caylus zusammengestellt. Der Dichter versagt, wo der Maler Triumphe feiert, und umgekehrt. Natürlich erscheint Caylus in etwas verzerrter Beleuchtung, wie es nicht anders in diesem Zusammenhang sein kann; er gehört danach zu der unangenehmen, ja gefährlichen Gruppe von Leuten, die Einfälle gleich verallgemeinern, und es ist ganz gut, wenn die Schüler einmal in die Gehirntätigkeit solcher Verwirrung und Spuk anstiftenden Leute hineinblicken.

Das Urteil über Miltons Verlorenes Paradies (XIV), das erste Schlachtopfer einer solchen Theorie, zeigt wieder auf den grundsätzlichen Unterschied der beiden Künste hin; die Vergleichung des „leiblichen" mit dem „geistigen Auge" sagt dem Kundigen genug, ist außerdem eine Art Erklärung zu dem bekannten Satze über Raffael in Emilia Galotti. Merkwürdig berührt in dieser Fassung der Hinweis auf die Evangelien. Lessing ist der Tiefsinn des Naiven, Ungekünstelten nie so bewußt geworden wie Herder. Als dürftige Berichte sollen sie also eine Fundgrube für den Maler sein. Die schlichten Erzählungen der Evangelisten gehören, auch was die Form anbetrifft, in ihrer „edlen Einfachheit", wie Lessing selbst in den Literaturbriefen (8) anerkennt, zum Erhabensten aller Zeiten.

Der letzte Abschnitt vor der Entscheidung (XV) weist nochmals auf den Vorzug der Poesie, auch Gehöreindrücke hervorbringen zu können, hin. Ihre wichtigsten Merkmale sind also, in kurzen Worten ausgedrückt: Einbildungskraft, geistig, musikalisch. Die Pandarusszene, die Caylus unbeachtet ließ, dient zu seiner Widerlegung. In einer kunstreichen Periode, deren Inhalt in eine positive und negative Folgerung ausläuft, greift Lessing schon in die deduktive Begründung über, aber bezeichnenderweise so, daß das Wichtigste, die Dichtung, noch aussteht, und er schließt mit dem spannenden: „die Poesie hingegen — —".

Darstellungsmittel: Die deduktive Begründung.

(XVI Anfang.)

Die Grundlage bildet die Lehre von den Zeichen, die in nächster Linie auf Wolff zurückgeht: Vocabula sunt signa nostrarum perceptionum, vel rerum per eas repraesentatarum. Zeichen sind also nicht Wörter, sondern Worte mit Inhalt, wenigstens nach der Auffassung der damaligen Zeit. Φύσει oder θέσει: Natur oder Kunst, Verabredung; Nachahmung oder Erfindung, Entwicklung oder Gegebenheit: in einer dieser Richtungen bewegten sich von jeher alle Bemühungen, das Rätsel der Entstehung der Sprache zu erklären. Allmählich bahnte sich nun, schon im Altertum beginnend, eine besondere Lehre von den Zeichen an. Ausführlich handelt davon Gg. Fr. Meier in dem „Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst" 1757. Er unternahm auch (nach Rob. Sommer) den „ersten verunglückten Versuch", diese „Bezeichnungskunst" auf das Ästhetische zu übertragen. Jedenfalls gewinnt sie in den Lehrschriften der Zeit immer mehr an Raum. Home (I S. 563) unterscheidet willkürliche Zeichen und „einfache Töne". Letztere sind nur gering an Zahl. Es gehören dazu die — allen Sprachen gemeinsamen — Gebärden und Naturlaute, Ausrufe der Bewunderung, des Mitleides, der Verzweiflung usw. Mendelssohn (I S. 290 ff.) bespricht die Frage besonders eingehend. Die natürlichen Zeichen „wirken entweder in die Werkzeuge des Gehörs oder des Gesichts" (z. B. mus. Töne, Farben), die willkürlichen haben dagegen mit der Sache, die sie ausdrücken, keine Ähnlichkeit, nicht einmal die Anschauungsbegriffe, die allerdings mit der Zeit vielfach entsinnlicht wurden. Das Kind bildet oder hört von der Mutter „Sprachtöne" (z. B. Wauwau); aber die Meinung, als ob sich hieraus allein, also vermöge der Nachahmungstheorie, die Sprache entwickelt habe, ist ebenso unhaltbar, wie die Forderung sinnlos, daß jeder die Sprache durch und aus sich selbst bilden solle. Die Worte sind ein Verständigungsmittel für die Allgemeinheit. „Der Dichter," meint Mendelssohn, „der sich mit Vorsatz der nachahmenden Töne befleißigt, ist in Gefahr, seinem Gedichte ein läppisches Aussehen zu geben, das nur Kindern gefallen kann." Der Rationalist macht sich bemerkbar. Die Sache nimmt sofort ein anderes Aussehen an, wenn wir ganze Sätze und Satzreihen als naturhafte Ausdrucksformen, als emporflutende Herzenslaute bezeichnen. Ich will ein hochklassizistisches Beispiel wählen, da sich andere in Hülle und Fülle von selbst darbieten. In den klappernden, weil zu regelmäßig gebauten, Versen aus Goethes Pandora (498 f.).

„Ach! warum, ihr Götter, ist unendlich
Alles, alles, endlich unser Glück nur!"

bahnt sich doch die so natürliche Sehnsucht ihren empfindungsgemäßen Weg, über den logischen Gedanken hinaus. Von Anschaulichkeit ist kaum etwas zu merken.

Warum hat nun Lessing seine Folgerungen auf der Zeichenlehre aufgebaut? Die Entwicklung vom Standpunkt des Schaffenden, hier auch der „Natur der Seele", lag ihm fern. Er betrachtet das Werk, woraus er dann Grundsätze, auch für sich, zieht, und die Wirkung. Letztere Möglichkeit, worauf er noch später (XVII) zurückkommt, war ihm bewußt (vgl. IV, XII usw.).

Warum wählte er nicht diesen, nach unserem Ermessen, glücklicheren Weg? Vielleicht hat man seine eigentliche Absicht doch verkannt. Er will im ersten Teil des Laokoon nicht eine Grenzenlehre der Künste überhaupt geben — dies wäre die Aufgabe der Fortsetzung —, vielmehr nur der „malerischen Poesie" den Boden entziehen. Ruhe und Bewegung (vgl. III) sind deshalb die leitenden Gesichtspunkte, Warnung des Dichters vor statuenhafter Starrheit in den „Gemälden", Ansporn zu belebter Darstellung sein „Endzweck"; denn sonst entstehe Langweile, alle Teilnahme gehe verloren. Damit drängt sich der Zeitbegriff von selbst auf. Was wir an erster Stelle wünschten („mit ihren sichtbaren Eigenschaften — das sinnlichste Bild"), kommt erst in zweiter Reihe in Betracht. Zu dieser Entscheidung trägt auch die begreifliche Vorliebe für die zeitgemäße Lehre von den „Zeichen" bei. Ein „objektiver", auch den Vernünftler überzeugender Nachweis schien sich daraus zu ergeben. Den Raumbegriff verknüpft er mit dem Körper und — der Farbe. Und doch konnte er die Bemerkung in den „Grundsätzen . . ." Homes, denen er viel Anregung verdankte, nicht übersehen: „Die Farbe, die dem Auge über den Körper selbst verbreitet zu sein scheint, ist nirgends als in der Seele des Zuschauers vorhanden" (I S. 274). Diese Anschauung ist natürlich schon weit älter, z. B. bei Gg. Friedr. Meier, dem Mitbegründer der Ästhetik, zu finden. Daß Lessing in gewisser Hinsicht derselben Auffassung zuneigte (vgl. „Schein"), wurde schon früher angedeutet.

Die vielerörterten „Schwächen" der Beweisführung schränken sich demnach bei tieferem Einblick wesentlich ein. Morsch sind teilweise die Grundlagen, merkwürdigerweise bewähren sich trotzdem die Folgerungen. In dem einen Falle spricht aus ihm die Zeitrichtung, in dem anderen er selbst. Farben = Stoff (nicht Farbeneindrücke); Figuren sind schon Form, mehr das Ergebnis. Beide Begriffe stehen also nicht auf gleicher Stufe. „Artikulierte Töne" sind nicht in musikalischem Sinne aufzufassen, was sich schon mit Rücksicht auf XV (Aufg.) verbietet, sondern eine wörtliche Übersetzung aus Wolffs Psych. emp. § 269 f.): per sonos quosdam articulatos. Die Vermutung liegt nahe, daß sich der sonderbare Ausdruck, an dem er gegen Mendelssohns Einspruch festhielt, aus dem Bestreben erklärt, den Farben etwas annähernd Gleichwertiges gegenüberzustellen. Die sog. onomatopoetischen Zeichen kennt er natürlich, was auch ohne die Stelle in den Nachträgen anzunehmen wäre. Bryant betrachtet die Zeichen als das „Material", „out of which, or by means of which, the respective arts represent their ideas". Lessing meint also zutreffend, daß schon der Stoff der Darstellungsfähigkeit gewisse Schranken auferlege.

Michelangelo verzweifelte an der Möglichkeit, seine riesenhaften Gedanken in dem spröden Mittel des Marmors ausdrücken zu können. „Ein bequemes Verhältnis der Zeichen zu dem Bezeichneten." Derselbe Gesichtspunkt (Material!), der allerdings den Künstler und den Betrachtenden ausschließt, beherrscht auch den zweiten Vordersatz. Aus Stofflichem können nur körperliche Gebilde nach zwei oder drei Ausdehnungen entstehen. Das begreift der gemeine Menschenverstand, der „common sense", auf den die Schotten soviel Wert legten. Aus Tonerde lassen sich Häfen, aber nicht rein geistige Wesen herstellen. Aus Wörtern, die man schreibt, entsteht ein Nebeneinander. Aber wenn man sie spricht? Artikulierte Töne! Ein Nacheinander. Hier setzt der bekannte Widerspruch ein, und es muß dies der Fall sein, wenn man eine völlige Grenzscheidung zwischen Poesie und Malerei erwartet, den nächsten Zweck übersieht. Worte und Farben sind freilich nicht gleichwertig, höchstens insofern, als der Künstler mit beiden etwas ausdrücken kann. Lessing will nur den Zeitbegriff gewinnen, die Darstellung der Aufeinanderfolge, d. h. der Bewegung, gegen die tote Malerei als die erste Aufgabe des Dichters erweisen. Weiter geht seine Absicht nicht. Die „trockene Schlußkette" ist nicht etwa bloß Zusammenfassung des Vorausgehenden, sondern mit ausdrücklichem Hinblick auf die „Manier so vieler neuern Dichter" und die „Praxis Homers" geschrieben. Nur unter diesem Gesichtspunkt, als Grundlage des Nachfolgenden, ergibt sich die richtige Auffassung. Es war doch mißgetan und hieße eine Persönlichkeit von seiner Größe, den Dichter, der ein Jahr darauf die Welt mit einem der besten Lustspiele überrascht, der Begriffsstutzigkeit bezichtigen, wenn man ihm zumutete, daß er den einzelnen Lautgebilden Sinn und Bedeutung ausziehe, die ganze Poesie zu einem Wortgeklingel herabwürdige. Dieser Ansicht widerspricht alles, was er bisher über die Dichtung äußert; sie verrät auch Unkenntnis seiner ästhetischen Anschauungen überhaupt. Selbstverständlich setzt er den Wissensstand seiner Zeit voraus, weshalb der Laokoon als Bruchstück ohne Kenntnis des Vorher zu einseitigen Urteilen förmlich einlädt. Die richtige Auffassung erschließt sich nur dann, wenn man ihn aus sich und im Zusammenhalt mit der Zeit und mit Lessings Entwicklung erklärt. Und dabei erkennt man, wie vieles eigentlich noch lebendig ist, als Möglichkeit jetzt noch besteht. Nachdem Lessing seinen Ausgangspunkt von dem Material genommen hat, muß er diesen Weg bis zu seinem Endziel verfolgen. Die notwendige Einschränkung, daß die Poesie Körperliches darstellen müsse (Handlungen ... müssen gewissen Wesen anhängen), zieht er schon hier; die ganze Frage wird erst später (XVIII) spruchreif.

Das Zwischenstück soll Ein- und Mißklang verbinden, Lessing ein leicht entbehrliches Verdienst rauben, eine Tatsache nochmals hervorheben. Es ist von vornherein klar, daß er die Begriffe Raum und Zeit entlehnt; das gleiche gilt jedoch auch für die Unterscheidung des Nebeneinander und Nachfolgenden. Zum Beweise lasse ich die Stellen aus Baumgartens Metaphysik dem Wortlaute nach folgen: Coniuncta iuxta se po-

sita sunt simultanea (neben einander seyende), post se posita successiva (auf einander folgende). Totum simultaneorum est ens simultaneum, successivorum ens successivum (§ 238 f.). Vgl. den Gegensatz zwischen „Werk" und „Energie" (in Herders Krit. W.). Ferner: Ordo simultaneorum extra se invicem positorum est spatium (Raum), successivorum tempus (Zeit). Trotzdem gebührt Lessing das Verdienst der Anwendung auf die Kunst. Ebenso muß man auch daran festhalten, daß er die Zeichen nicht als leere Wörter ansieht (vgl. die Begriffsbestimmung Wolffs!). Ohne die geschichtlichen Unterlagen läßt sich kein sicheres Urteil gewinnen. Lessing scheint zu übersehen, daß nicht einzelne Begriffe, sondern in der Hauptsache Wortverbindungen, also Sätze und ihre Vorstellungsinhalte, in Betracht kommen. Jeder Satz ist im Grunde nur ein erweitertes Wort, im Vortrag ist das Satzgebilde ein Ganzes. Die irrige Annahme widerlegt sich — abgesehen davon, daß Lessing ein lebendiger Mensch, keine Maschine ist — allein durch den Anti-Goeze (2). Vgl. die Besprechung der Literaturbriefe und Fabel.

Nunmehr folgen zwei Begriffe, von denen der eine lange seine „Ruhe" hatte, der andere zu fortgesetzter Erregung Anlaß bot. Was heißt „Gegenstand"? Ernst Elster hat zuerst den — so naheliegenden — Wechsel in der Bedeutung erkannt. Jeder fühlt dies, wenn man die Sätze gegenüberstellt: „Gegenstände, die nebeneinander ... existieren, heißen Körper ... Gegenstände, die aufeinander ... folgen, heißen Handlungen." Kann der Sinn des Wortes in beiden Fällen der gleiche sein? Elster erklärt nun den Begriff im zweiten Satze als „Inhalt unserer Auffassung" oder allgemeiner: unserer „Vorstellung". Vielleicht erinnerte er sich damals nicht an zeitgenössische Urteile, die seine Aussagen bestätigen. Home spricht von Gegenständen des Unwillens, der Liebe, des Gefühls. „Jedes Ding, welches wir wahrnehmen, oder dessen wir uns bewußt werden, es sey eine Substanz oder eine Eigenschaft, ein Leiden oder ein Tun, heißt in Absicht auf den, der es wahrnimmt, ein Gegenstand" (II S. 566). Beachtenswert ist die noch ungleich anschaulichere Bedeutung von „Absicht". Ebenso erwähnt Home oft genug innere oder Handlungen der Seele. Man hat Lessing Wunder welchen Gefallen zu tun geglaubt, indem man die Lücke hier ausfüllte und auf die aus Aristoteles abgeleitete frühere Bestimmung des Begriffs in den Abh. über die Fabel (VII S. 429) zurückverwies: „Eine Handlung nenne ich eine Folge von Veränderungen, die zusammen Ein Ganzes ausmachen." Es ist gar keine Lücke in unserem Zusammenhang vorhanden, was sich nach unserer Darstellung von selbst ergibt. Elster hebt dies gleichfalls hervor. Lessing strebt ja keine Vollständigkeit an. Er will nur, daß wir damit die Vorstellung der Bewegung verknüpfen, natürlich zu einem Ziele; aber das gehört doch nicht hierher. Übrigens findet sich die gleiche Definition im Laokoon selbst (IV. Anfg.). Wichtiger ist die Erweiterung des Begriffs auf jeden „inneren Kampf von Leidenschaften" (Fabel, VII S. 435). Dabei geht er mit gewissen Kunstrichtern, die „viel zu mechanisch denken" (Gegensatz!), streng

ins Gericht. „Ernsthafter sie zu widerlegen, würde eine unnütze Mühe seyn." Man kann ihm deshalb nicht den Vorwurf machen, daß das Lyrische völlig ausgeschlossen sei. Es bedarf eines kurzen, das Wesentliche bezeichnenden Ausdrucks. Unter zahlreichen Wörtern, die sich auf das untere Seelenvermögen beziehen, hat er die Wahl: Bewegung (mouvement), Erregung (emotion), Leidenschaft, Empfindung, Handlung. Alle sind „üblich" und werden oft ohne Unterschied gebraucht. Zumal Batteux erklärt: „Jede Handlung ist eine Bewegung." Aber dieser Begriff geht mehr auf das Unwillkürliche (vgl. XXI); Bewußtheit, Absicht, Zweck, sollen nach Lessing angedeutet werden. Die Empfindungen, so wendet Schlegel gegen andere Ansichten ein, sind von Handlungen wesentlich verschieden, „ob sie schon in enger Verwandtschaft stehen, bald durch sie veranlasset werden, bald ihnen zu Triebfedern dienen" (Gefühlsregungen und -motive). Lessing entscheidet sich also für seinen Begriff, allerdings mit besonderer Rücksicht auf Homer. Und damit kommen wir zum Schluß. Lessing will nachweisen, daß die malerischen Dichter gegen ein Grunderfordernis aller Dichtung, Bewegung und Belebtheit, fehlen, und hier nicht eine erschöpfende Begründung der Unterschiede zwischen Poesie und Malerei geben, was in seiner Zeit ausgeschlossen war. Die Erfüllung aller Wünsche, die man ihm in Verkennung dieser Sachlage zumutete, hätte zu einer von jenen meterlangen zehnfach verklausulierten Definitionen geführt, wie man sie nicht selten als Ergebnis langwieriger Gedankenarbeit in psychologischen Erörterungen findet. Lessing mit seiner lebendigen Frische und Beweglichkeit war dazu nicht geschaffen. Er empfindet schon vor seiner „trockenen Schlußkette" ein gelindes Gruseln. Auch die Schüler soll man nicht durch logische Spitzfindigkeiten abschrecken. Den einen oder anderen — es gibt unter der Jugend um die zwanziger Jahre und schon vorher nüchterne Köpfe, man darf sie freilich nicht durch die Brille der Einbildung anschauen — mag es vielleicht doch interessieren, aus dieser verdoppelten Schlußkette die einfachen Formen herauszuschälen. Der Begriff Raum- und Zeitkünste ist geblieben; ob letzteres mit Recht, mag ebenfalls fraglich bleiben.

„Poesie der Malerei oder Poesie der Empfindung."

(XVI, XVII, XVIII.)[1]

Die Worte der Überschrift rühren von Joh. Ad. Schlegel, dem Vater der bekannteren Söhne, her (II S. 213). Das Oder ist absichtlich in seinem Sinne beibehalten; zum Schlusse wird sich eine organische Verschmelzung der beiden „Dichtungsarten" ergeben. Die nächsten Kapitel richten sich gegen die Beschreibungs- und Schilderungssucht, die gleichzeitig auch in England und Frankreich stark in die Halme schoß; sie suchen diese „Manier" auf das richtige Maß zurückzuführen, nämlich durch den

1) Ohne den Abschnitt über den Schild des Achilleus und die „Allegorie" (XVI).

Nachweis ihrer Unvereinbarkeit mit dem Wesen echter Dichtung, und gewähren daneben so reiche Einblicke in die Unterschiede zwischen poetischer und prosaischer Darstellung, daß sie als die Kernstücke des Laokoon zu bezeichnen sind. Lessing war die Frage zum Problem geworden; er erholte sich Rates bei dem Vorbild aller Vorbilder, bei Homer. In diesen Abschnitten liegen ebenfalls ursprüngliche Teile des Laokoon vor. Und wie zur Bestätigung der früher ausgesprochenen Ansicht wurde die allgemeine Begründung an Kapitel XVI angegliedert. Der Klassiker der malerischen Poesie, der in Deutschland stärksten Anklang und Anhang fand, ist natürlich Thomson (Jahreszeiten). Zur Veranschaulichung verweise ich noch auf Popes Windsor Forest. Gerne hätte ich eine Stelle daraus mitgeteilt; doch es hat hier keinen Zweck. Lessing zeigt von Anfang aufrichtige Bewunderung für Thomson, und es fällt ihm nicht einen Augenblick ein, den Meister in seinem Gebiete anzugreifen. „Die Beschreibung ist die eigene Gabe Thomsons"; aber es ist keine tote Malerei: „Wir zittern bey seinem Donner im Sommer; wir frühren bey der Kälte seines Winters; wir werden erquickt, wenn sich die Natur bey ihm erneuert, und der Frühling seinen angenehmen Einfluß empfinden läßt." Und doch, fügt er, mit Bewunderung zweifelnd, hinzu, daß sich dessen „Schreibart zu den zärtlichen Leidenschaften nicht allzu wohl schicke" (1755; VI S. 59 f.). In der Vorrede zu Thomsons Trauerspielen (1756; VII S. 66 ff.) spricht er sich fast wehmütig über die dichterische Kraft aus, die darin atme. Die Regeln bringen wohl eine Bildsäule zustande; aber „es fehlt ihr nur eine Kleinigkeit: die Seele". Die Sage vom kaltsinnigen Lessing, dem Anbeter der Regeln, zerrinnt, wenn man sich eingehend mit ihm beschäftigt, was auch für unseren Zusammenhang seine Wichtigkeit hat. In Frankreich ist St. Lambert Wortführer der malerischen Richtung, Gegner Laprade. In Deutschland nach der zweiten Schlesischen Schule Brockes, Haller und Gefolge. Nur gegen die trockenen Ausmaler und Anstreicher wendet sich Lessing. Mit köstlichem Humor spottet er über einen Beschreibungssüchtigen: „Er mahlt Mücken, und der Himmel gebe, daß uns nun bald auch jemand Mückenfüsse mahle!" (Ltbr. 5, VIII S. 12). Diese Verlorenheit ans Kleine und Kleinste, die am einzelnen Gegenstande hangen bleibt, ihn auspreßt bis ins Letzte, ohne innere drängende Empfindung, ist Nachäffung einer neuentdeckten Regel, langweilige Schulmeisterei. Ergötzlich schildert auch Gg. Fr. Meier (1748) die „verschwenderischen Dichter", Lohenstein und Nachfolger. „Ein solcher .. wird euch, mit unendlichen Beywörtern, Metaphern, Gleichnissen, Beschreibungen und dergl. ganz übertäuben. Bald wird er, nach der kostbaren Schreibart, von so viel Rubinen, Schmaragden und Diamanten reden, daß man glauben mus, man stehe in dem Gewölbe eines Jubilirers. Ein andermal wird er, in der geblümten Schreibart, euch nichts als Tuberosen, Violen, Narcissen zu riechen geben. Manchmal wird er die hungrige Schreibart erwählen, und euch mit ambrirten Mandelkuchen, mit Marcipan, und mit den ausgesuchtesten Speisen im Geiste bewirthen. Auch

für euren Durst wird er Sorge tragen. Muscatellermost, Nectar, und dergl. sind bey ihm im Überflusse zu haben" (I S. 113). Natürlich handelt es sich dabei nur um überflüssiges Beiwerk.

Und doch deutet die Richtung im ganzen notwendig auf einen tieferen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang: die wiedererwachende Liebe zur Natur. Daher die Überschwemmung mit „Landgedichten", wozu Gottsched einige derbe Beiträge lieferte, mit Idyllen, Beschreibungen, Gemälden, indem sich jeder beliebige ein Dichter zu sein gefiel. O der böse Lessing, der die Geruhsamen so unbarmherzig aufschreckte. Aber die Natur ist klug und weise und zerstört keinen Wahn, der sich einmal fest eingenistet hat. Es kommt im weiteren oft genug der Ausdruck „sinnlich" vor, auf Baumgarten-Meier zurückweisend. Zur Vorbeugung gegen Mißverständnisse sei die beste Erklärung aus jener Zeit, ohne die wir doch im Halbdunkel tappen müßten, mitgeteilt: „Es gibt ein doppeltes Sinnliches; eines für die äusserliche Empfindung, für die Sinne des Leibes, und die Einbildungskraft, eines für die innerliche Empfindung oder für die Sinne der Seele, wenn es uns vergönnt ist, die Affekten des Herzens also zu nennen" (Schlegel, II S. 213). Vgl. sensation — sentiment, ferner sinnenhafte Anschauung und Gefühl.

Wir werden nun das Verfahren Homers (zumeist nach Lessing) kurz darstellen und dabei einen hier teilweise berechtigten Hauptbegriff, dem Addison, die Schweizer huldigen (des Neuen, Wunderbaren), zugrunde legen. Das Alltägliche, was jeder Zuhörer kennt, schildert Homer in der Regel nicht ausführlich, außer wenn ungewöhnliches Interesse in Betracht kommt, z. B. bei Festmahlen zu Ehren von Gästen (Affekte des Herzens und auch — des Magens). Bei bekannten Personen beschränkt er sich oft auf ein Beiwort, das vielleicht der Situation gar nicht entspricht; dann ist es ein gewohnheitsmäßiger Titel (der schnellfüßige Achilleus, wo er im Zelte sitzt, der starke Diomedes, der listenreiche Odysseus; vgl. Herr Müller), was schon Pope zu Homer anmerkt („Ihro Majestät, I. Hoheit, Gnaden"). Die Beiwörter halten den Strom der Bewegung, dem das Zeitwort — meist — dient (nach Herder), besonders in ihrer Häufung auf. Weniger vertraute Dinge „beschreibt" derselbe Dichter nicht in den einzelnen Bestandteilen nebeneinander, weil dies langweilig wäre. Man denke sich den Herrn N. N., der einen Gegenstand, für den wir keine Teilnahme haben, oder einen nebensächlichen Vorgang breitspurig ausführen wollte. In solchem Falle schildert Homer die Entstehung oder allmähliche Herstellung, wobei eine allgemeine Vorstellung vorausgesetzt, die Besonderheiten, das Interessante hervorgehoben wird. Bogen, Zepter kannte der Grieche; Homer berichtet nun, was es damit für eine eigentümliche Bewandtnis habe (vgl. die Bestimmung des Sinnlichen). Hierin beruhte der eigentliche Reiz für die Zuhörer. Es gibt jedoch noch eine dritte Gruppe von wesentlich neuen Gegenständen, wofür der einzelne nur eine ganz allgemeine Vorstellung mitbringt. Hier gibt auch Homer eine kurze „Beschreibung"; doch betont er wieder nur das Merkwürdige,

Außerordentliche. Ein bezeichnendes Beispiel bildet die Darstellung des Ägisschildes (Il. V 738—42). Die Beiwörter sind: der quastenreiche, schrecklich anzuschauen, dräuende Furcht als Umkränzung, inwendig die Dämonen unwiderstehlicher Kraft, ungestümen Verfolgungsdranges, das Haupt der grauenhaften, riesigen Gorgo. Doch ist das eigentlich keine Beschreibung, alles vielmehr von starker Empfindungskraft erfüllt. Homer geht nicht auf Kenntlichmachung, auf Belehrung aus, worauf Herder — nicht im Widerspruch mit Lessing — aufmerksam macht. Engel (D. Stilkunst) ergänzt den Zusammenhang nach einer anderen Seite: „Homer hat keine sieben Wörter für die Farben am Himmel, auf Erden, im Meer, und doch sehen wir alles, was er gemalt, nach dreitausend Jahren noch in blühender Lebensfrische glänzen." Eine prächtige Bemerkung. Nicht die geringere Schärfe des Sehnerves ist an dieser Armut Homers schuld; er verließ sich auf die „Farbenphantasie" seiner Umgebung. „Die Alten haben sinnenhafter empfunden, sinnenhafter gesprochen... Alle herrlichsten Stellen in der Ilias und Odyssee, genau wie im Alten und Neuen Testament, sind bettelarm an Beiwörtern, überreich an Tiefgehalt der Haupt- und Zeitwörter." Doch nicht nur auf das Sinnenhafte (Nr. 1) kommt es an.

Freilich ist dies alles kein „Kunstgriff" Homers; der Mangel an Empfindung für das „Unbewußte" macht sich wiederum bemerkbar. Ähnlich halten es die naiven, ungeschulten Menschen überhaupt, zu allen Zeiten. Über alltägliche Gegenstände verliert niemand ein Wort. Das Redenmüssen aus gesellschaftlichem Zwang hat sich erst mit dem galanten Zeitalter (Rokoko) herausgebildet. Jene schweigen, sobald es keinen Sinn hat zu reden. Wer auf dem Lande aufgewachsen ist — und nur der — kennt ihre Art, die oft köstlichen Originale, wie sie die Natur schafft, nicht die Bildung. An einen ehrenwerten, charakterfesten Schneidermeister, dessen Andenken gesegnet sei, erinnere ich mich aus der Kindheit mit unvergeßlicher Dankbarkeit. Wenn der einmal in die Stadt kam und die dort gesehenen Dinge (Maschinen!) schilderte oder von den alten Familienerbstücken redete, da hielt er genau die homerische „Manier" ein: Die Uhr hat mein Großvater gekauft, teuer usw.; ein Kranz von Erinnerungen, voll Anschaulichkeit und Gemüt, der alte Gegenstand gewann Wert und Fülle. Ich möchte die unverbildeten Leute aus meiner Erinnerung nicht missen, sie waren mir mehr als Bücher, als Gelehrsamkeit usw. Darum habe ich später die unendliche Naturhaftigkeit der Homerischen Gedichte gleich erfaßt und mich über Goethes Äußerung „unsägliche Natur" nicht gewundert. Schade, daß solche Unmittelbarkeit, Natur aus erster Hand so häufig vernichtet wird. Ähnliches gilt von den Volksmärchen. Das Kind empfindet fein und richtig. Es will etwas hören, was an seinen Kreis anknüpft und doch in die neue Welt führt. Es will nichts Alltägliches, nicht gelangweilt sein (vgl. die Schilderung der Knusperhexe, ihres Häusleins u. a.). Dieses Neue muß natürlich etwas Gesundes, Lebensvolles sein. Aber selbst in den modisch aufgebauschten Haupt- und Staatsaktionen, die in

anderer Form wieder aufleben zur Stachelung der Nerven, macht sich derselbe Drang bemerklich. Die grauenhaften Entartungsstücke und grausamliche Lichtbilderaufführungen stehen in dieser Hinsicht auf der gleichen Stufe.

Man könnte auch Darstellung von Personen und Örtlichkeiten unterscheiden. Im Homer finden sich nicht wenige landschaftliche Schilderungen (die Gärten des Alkinoos, der Phorkyshafen u. a.). Aber, wenn der göttliche Dichter nicht gerade eingeschlummert ist, kann von toter Ruhe nie die Rede sein. Er führt uns durch die Gärten des Alkinoos, immer zeigt sich Schönes, Eigenartiges, oder die Stätte soll der Schauplatz wichtiger Vorgänge sein. Dadurch gewinnt sie von vornherein erhöhte Teilnahme, indem sich Ort und Handlung eng verknüpfen. Auch Schiller hält es für das richtige, „sich an denjenigen Teil seines Gegenstandes zu halten, der einer genetischen Darstellung fähig ist. Die landschaftliche Natur ist ein auf einmal gegebenes Ganze von Erscheinungen und in dieser Hinsicht dem Maler günstiger; sie ist aber dabei auch ein sukzessiv gegebenes Ganze, weil sie in einem beständigen Wechsel ist, und begünstigt insofern den Dichter". (1794, über Matthisons Ged.) Schiller hat also gleichfalls nichts empfunden!

Die „Handlungen", die Lessing auswählt, sind meist äußere, selten innere Vorgänge. Er will daran folgendes nachweisen. Der echte Dichter verliert sich nicht in trockene Einzelbeschreibung. Er malt Körper nur in ihrem „Anteil an der Handlung". Nunmehr ist allerdings seine Auffassung dieses Begriffes (IV) von Wichtigkeit (vgl. letzten Abschn.). Was hat aber das „schwarze", das schnelle, das Meerschiff, auch wo das Beiwort nicht Redensart ist, mit „Handlung" zu tun? Ein Beispiel: Siegfried schwang das Schwert (Anfang d. Handlung) und traf (Veränderung) den Drachen zu Tode (Wirkung). Jetzt erst ist es in Lessings Sinn eine vollständige Handlung. Ein Abschluß mit „schwang" würde uns ungeduldig machen; denn wir sind auf etwas gespannt. Das liegt aber an der Aktionsstufe des Zeitworts. Oft bedarf es nur eines Satzes. In der berühmten Stelle aus Homer (von Lessing in XXII zitiert), wo Zeus der Thetis Erfüllung gewährt (Il. I), genügt das eine νεῦσε (ein Ganzes!). Wir sehen an obigem Beispiel mehreres. Was in dem Namen Siegfried schon mitklingt. Man setze einen Unbekannten dafür ein, und der erste Teil des Gesamtsatzes verliert fast alles. Und die Wirkung. Eine Vorstellung erwacht, die rasch in zwei andere überspringt, so daß eine Gesamtvorstellung aus drei „Bildern" oder Zügen entsteht. Sobald nun der Satz innere Anteilnahme erweckt, entsteht eine Regung des Lebensgefühls. Fühlen, so erklärt Home (II S. 570), ungefähr der Zeit entsprechend, „bezeichnet nicht nur einen der äußerlichen Sinne, sondern ist auch ein allgemeines Wort, das diejenige innere Handlung der Seele ausdrückt, durch welche wir uns aller Arten von Vergnügen und Schmerz bewußt werden". Nach beiden Richtungen kann dies in dem gewählten Satze der Fall sein. Nehmen wir nun an, es erzählt uns jemand, z. B. ein

Geschichtschreiber, und mit nüchterner Sachlichkeit etwas von einem gleichgültigen Menschen (in Gottscheds Weise). Der innere Anteil bleibt aus. Kennt aber Lessing diese Wirkung der Kunst? Selbstverständlich (vgl. Interesse, Beschäftigung). Hat er Grund, hier davon zu reden? Nur insoweit, als es der Zusammenhang erfordert. Wenn nun ein Dichterling zu dem Schwert eine langwierige Wappenkönigsbeschreibung hinzufügt? Das hebt alle Illusion auf. Wenn aber der Dichter (z. B. Ariost) eine Reihe anschaulicher Beiwörter damit verknüpft? Auch dies stört uns, soweit es den Blick vom Ganzen ablenkt, soweit wir vorwärts streben. Doch nicht unbedingt. Die ruhigen, stillen Empfindungen sind der Seele so natürlich und notwendig wie die bewegten, gewitterhaften. Sonst müßten wir die friedliche Abendlandschaft, den Feierabend aus dem Herzen verbannen können. Ob jedoch das Prickelnde, Stachelnde, das nervös Unruhig, Hastige ein Zeichen gesunder Natur ist, will meinem schwachen Menschenverstand nicht einleuchten. Wir trippeln und springen und hüpfen doch nicht — oder nicht immer — wie das Känguruh. Aber Sturm, kraftvollen Sturm darf es in der Seele läuten, das ist ihr wie dem Meere natürlich. Wir sind allmählich wieder bei Lessing angelangt. Ausdrücke wie das blitzende Schwert — „Selige Öde auf sonniger Höh'": bei dem einen durchfährt es uns und wir sehen das blitzartige Leuchten, und der andere erfüllt uns mit Lebenswärme und trägt uns selbst empor zur sonnenglänzenden „Öde". Anschauliche Wendungen sind an ihrem Platze, wenn sie die Kraft haben, zugleich Leben in der Seele zu entzünden, nicht aber als zwecklose Verzierungen. „Ein jedes poetisches Beywort" muß „den Eindruck, welchen der Poet erwecken soll, befördern" (II S. 281). Selbst der Altvater Breitinger hat uns noch etwas zu sagen. Auch ein zweites können solche „Beschreibungen" Homers nach Lessing bedeuten, z. B. eine Vorstellung von der „göttlichen Würde", der Machtfülle des zeptertragenden Königs in uns wachrufen. Ist dies etwas anderes? Die einzelnen Züge müssen an der Handlung „Anteil" nehmen. Damit ist sein nächstes Ziel erreicht. Er lenkt in Herdersche Bahnen ein.

Hieran schließt sich der selbstgestellte Einwand (XVII), der ebenfalls zu vielen Erörterungen Anlaß bot. Die Absicht Lessings geht dahin, zu überzeugen, daß der echte Dichter — aus den genannten Gründen — Ausführlichkeit meidet, weil der „concentrirende Blick", den wir nach ihrer (der Bestandteile) Aufzählung zurücksenden wollen, „uns doch kein übereinstimmendes Bild gewähret" (XX). Wer den Sinn der Übereinstimmung (nach den früheren und folgenden Ausführungen) auffaßt, kann Lessing nicht mehr mißverstehen. Es ist „Stimmung", die sich einen Gegenstand aus seinen Teilen zusammensetzen soll. Das wäre Verstandesarbeit. Deshalb erklärt er den lehrhaften Dichter in Verruf, als einen Widerspruch in sich selbst. Polemik gegen einzelne liegt mir fern. Aus diesem Grunde seien nur einige Bemerkungen wiederholt. Es handelt sich um beiwortartige Beschreibung, wenn auch in Form von Sätzen. Vorstellung bedeutet

nach damaliger Auffassung alles mögliche, das Nähere und das Weitere, also auch Empfindung, Gefühl. Vorstellungs i n h a l t, dieser Begriff, wobei auf der gesperrten Worthälfte der Nachdruck liegt, hilft über manche Mißlichkeit hinaus.

Unter dem Banne des Hauptgedankens „Täuschung" steht auch die sich anschließende Beschreibung des S e h v o r g a n g s. Wir verdanken Joh. v. Müller und vor allem H e l m h o l t z wertvolle Untersuchungen. Dieser betont insbesondere den Wechsel des Standpunkts sowie die Innervation (d. h. die Erregungszustände, in welche die motorischen Nerven versetzt werden); doch ist letztere Ansicht neuerdings mit Recht bestritten worden. Für unsere Zwecke wichtig ist lediglich folgendes. Wir sehen nur das einzelne genau (der blinde, der gelbe Fleck im Auge). Ferner sehen wir mittels des Gehirns. Der Gesichtseindruck dringt in die Pupille ein, wird mit Hilfe der Linse auf den Hintergrund zurückgeworfen, und zwar in umgekehrter Ordnung. Im dunkeln Gehirn vollzieht sich nun das Wunder der Umkehrung und dann der Bewußtheit. Ich bemerke hier, um Kommendes vorzubereiten, daß es mir dabei gar nicht in den Sinn kommt, anschaulich oder innerlich zu schreiben oder gar die „Regeln des guten Stils" zu befolgen. Nichts weniger als das. Klarheit ist die Hauptsache. Und wenn gar ein Forscher etwas Neues mitzuteilen hat, was kümmert ihn die Schönheit der Form? Es gibt eine Höhe, wo Worte so nebensächlich erscheinen, wie sie sind, wo man nicht unbedingt „sinnlich" wirken muß wie der Dichter, eine Hoheit der Auffassung, wo die Sache alles und die Form wenig bedeutet. Ein weltbewegender Gedanke, in stammelnden Worten oder mit majestätischer Nüchternheit ausgedrückt, ist mehr wert als jedes Scheinprophetentum. Alles Unvergängliche kommt in schlichtem Gewande. Wir könnten die ellenlange, auf klarer Einsicht beruhende Definition des Sehvorgangs durch Te Peerdt anbringen; aber wozu? Erfahrungsgemäß, wenigstens ich, lesen wir über solche Ungetüme hinweg. Wie verhält es sich nun mit der Zeit des Ablaufs solcher Gehirnverrichtungen? Natürlich verschieden. L e o n a r d o, der Unvergleichliche, rechnet das Sehen (d. pitt., Kap. 3) zu den geschwindesten Vorgängen, wobei das Auge jedoch in jedem einzelnen Vorgang nur eines erfaßt, Lessing ebenso, Herder desgleichen: „Der Dichter" (E i n b i l d u n g s k r a f t!) läuft Gefahr, daß wir... hinterher fragen: Wie sah das Ding aus? Alle einzelnen charakterisirenden Züge sind vergessen; wie kann ich sie zusammennehmen, daß ein ganzes Bild vor mir stehe? Er hat die Arbeit der Danaiden gehabt, immer neue Züge zu schöpfen, die aber augenblicklich wieder wegschlüpfen, und jetzt stehe ich und habe in meinem löcherichten Siebe — nichts" (1. Krit. W. 12). In seiner temperamentvollen Art; aber die Temperamente sind verschieden. Goethe meint sogar, daß alles Reden und Beschreiben bei sinnlichen und — seelischen (moralischen) Gegenständen nichts helfe (2. Dez. 1786).

Lessing kann beruhigt sein, er erfreut sich der Zustimmung aller kunstempfänglichen Menschen. Niemand will im Bereiche der Dichtkunst Ver-

standesarbeit leisten, niemand „den arbeitenden Dichter" hören. La poésie descriptive doit instruire, sagt der Wortführer der malerischen Richtung. Lessing dagegen verbannt nicht nur den „Prosaisten", sondern auch den lehrhaften Dichter („denn da wo er dogmatisiret, ist er kein Dichter") aus dem Tempel der Kunst. Ein Fingerzeig für alle, die ihn nach einigen Prosastellen, ohne Einblicke in seine innere Entwicklung, auf „ein paar angenommene Worterklärungen" hin beurteilen und richten wollen. Ähnliches ist seinem descendant Schiller, wie ihn Bosanquet nennt, oft genug widerfahren. Es ist freilich schwer, sich zu und mit dem Größeren zu erheben, aber ein desto behaglicheres Vergnügen, eine Persönlichkeit ablehnen zu dürfen, natürlich im Bunde mit einer Masse oder Gefolgschaft; denn man fühlt sich dabei selbst groß, größer, und das schmeichelt nicht wenig. Der alte politische Streit zwischen Aristokratie und Demokratie wiederholt sich auf geistigem Gebiete. — Einige Leistungen Lessings seien nochmals erwähnt: Anteil des Gegenständlichen an der „Handlung"; Unterscheidung zwischen Prosa oder Wissenschaft („Zu Erkenntnis und Belehrung" nach Goethe) und Dichtkunst („Zu Genuß und Belebung"), deren Aufgabe in der „Täuschung" besteht. „Unter den poetischen Mahlern", sagt Breitinger (I S. 65), „verdienet... derjenige den ersten Platz, der uns durch seine lebhaften und sinnlichen Vorstellungen so angenehm einnehmen und berücken kann, daß wir eine Zeitlang vergessen, wo wir sind". Nur die bildende Kunst ermöglicht eine zusammenfassende und räumliche Anschauung des Ganzen. Die Beschreibung, besonders von unbekannten, verwickelten Gegenständen, ergibt ohne Vorlage einer Zeichnung oder Abbildung kein volles Verständnis. Die Poesie wendet sich an die Einbildungskraft und dadurch an die Seele. Eine Steckbriefbeschreibung langweilt. Es handelt sich, worauf nochmals hingewiesen sei, hier nur um die Darstellung von „Körpern".

Die Auseinandersetzung mit Breitinger ist zwar ein Zwischenspiel, beansprucht aber doch einiges Interesse. In der Crit. Dichtk. (II S. 404 ff.) bezeichnet dieser als die höchste Aufgabe für die „malerische" Poesie, daß der Dichter „unsichtbaren und geistlichen Dingen einen Cörper, den leblosen die Seele und die Rede" gebe. „Alles ist in seinen Gemählden voller Bewegung und Leben." Die gleiche Anschauung, daß der Dichter das Körperliche beseele und das Geistige verkörpere, hat sich übrigens fort und fort bis zur Gegenwart erhalten. Es bleibt das besondere Verdienst Th. A. Meyers, daß er einige Übertreibungen neuerdings bekämpfte. An obige Bemerkung knüpft nun Breitinger das Lob Hallers. Doch haben schon die Schweizer, wenn auch nicht mit voller Bewußtheit, empfunden, daß sich Lehrhaftigkeit wohl mit der Botanik, aber nicht mit der Poesie vertrage (S. 407). Die Alpen (1728) sind freilich, wie Erich Schmidt in seinen „Charakteristiken" hervorhebt, weit mehr als ein bloß naturbeschreibendes Gedicht. Haller ist ein sentimentaler Vorläufer Rousseaus (vgl. z. B. den Schluß seines Gedichtes). In den beiden Versen („Gerechtestes Gesetz...) spricht sich die Idee der schönen Seele aus.

Lessing anerkennt die Alpen als ein „Meisterstück in seiner Art“, ist keineswegs gegen ihre Vorzüge blind.

Die Rechtfertigung Homers (XVIII) beweist aufs neue, wie sehr es Lessing in der Hauptsache um die Grenzbestimmung des Malerischen in der Poesie, um Warnung vor Grenzüberschreitungen zu tun ist. Die Begründung durch die „vortreffliche Sprache“, schon von Goethe berichtigt, widerspricht den Tatsachen (vgl. d. altdeutsche Dichtung). Gerade das Deutsche hat, wie in Hinsicht auf die Zusammensetzungsfähigkeit der Wörter, hierin nahe Verwandtschaft mit dem Griechischen. Die Verteilung der Beiwörter ergibt sich aus der „Natur der Seele“ und dient der künstlerischen Wirkung. Ein oder zwei Züge werden angedeutet, dann kurze Pause, hierauf Erweiterung oder Steigerung. Die erste Vorstellung bildet sich und wird durch neue verdichtet (vgl. den Ägisschild und das 1. Krit. W.).

Worin liegt nun der — nicht bloß zeitgeschichtliche — Wert dieser Ausführungen? Es wäre schwierig, aus dem Laokoon allein einen lückenlosen Einblick in Lessings ästhetische Anschauungen zu gewinnen. Er bekämpft eine Richtung und setzt damit eine andere als Grundlage voraus. Wenn also das Malerische sich wesentlich einschränkt, was bleibt dann noch übrig? Schlegel beanstandet den Kunstbegriff „Vorstellung“ als nicht allgemein genug; das Wort „scheint auch der Poesie der Malerei zum Nachteile der Poesie der Empfindung allzu günstig zu sein“. Er ist im Rechte, besonders wenn man den damaligen Bedeutungskreis des Wortes, die nahe Verwandtschaft mit dem Begrifflichen, in Rechnung zieht. Vorstellungen — wobei ich nicht auf das Proteusartige des Begriffes eingehe — sind im Dichterischen entweder Ursachen oder Wirkungen des Lebensgefühls. Was Schlegel vermißt, teilt sein Freund Cramer mit (Der Nordische Aufseher 1759). Die Poesie, welche „die vornehmsten Kräfte unserer Seele in einem so hohen Grade beschäftigt, daß eine auf die andere wirkt, und dadurch die ganze Seele in Bewegung setzt“ (S. 381 f.). Der Gedanke selbst ist ja antik, poemata... animum auditoris agunto (Horaz), ferner von Dubos ausgesprochen, aber doch neu gewonnen und erlebt. Nachher erklärt er dieses „Beschäftigt“. Die tiefsten Geheimnisse der Poesie liegen in der „Action, in welche sie unsre Seele setzt. Überhaupt ist uns Action zu unserm Vergnügen wesentlich. Gemeine Dichter wollen, daß wir mit ihnen ein Pflanzenleben führen sollen“. Babbitt verwendet mit Beziehung auf den Laokoon den Ausdruck human action. Ich glaube wirklich, Lessing wäre besser gefahren und weniger mißverstanden worden, wenn er das Fremdwort gebraucht hätte. So ist es leider bei uns. Aktion = Tätigsein (vgl. „jeder innere Kampf von Leidenschaften“, auch = Gefühle usw.; Fabel VII S. 435) gilt als gebrauchsfähig. Im Anschluß daran können wir die positive Grundlage, von der aus er gegen die malerischen Dichter zu Felde zieht, also die Ergänzung, feststellen. Man wird diese im Laokoon selbst finden. Die Lebensluft, in der sich die Dichtkunst bewegt, sind Gemütsbewegungen in

all ihren Schattierungen (vgl. z. B. IV, Philoktet). Als besonders wichtig erscheinen zwei gelegentliche Bemerkungen, die man leicht übersieht (XVII, Schluß): Marmontels Rat „aus... eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen" zu machen. Dabei übersetzt er moral mit Empfindung. Ebenso der Hinweis auf Pope: Pure description, die „Sense" von ihrem Platz verdrängt, ist like children's delighting, Vergnügen an farbigen Bildern. Mag Lessing den Sinn der Stellen richtig auslegen oder nicht, darauf kommt es hier gar nicht an; einzig wichtig ist, daß wir seinen Sinn erkennen. Und der Zusatz, daß beide „die Sache mehr auf der moralischen als kunstmäßigen Seite betrachtet haben"? Was sagen die dazu, die in Lessing bloß den Tugendprediger sehen? Alle dilettantische Scheinweisheit ist unecht und tut unrecht. Dazu die gelegentliche Bemerkung: Pope, ein Dichter, „dessen ganze Mühe dahin ging, den reichsten, triftigsten Sinn in die wenigsten, wohlklingendsten Worte zu legen" (VIII S. 5). Von auswärtigen Beweisen ist hier nicht die Rede, weil ein besonderer Schlußabschnitt Lessings Stellung zum Ästhetischen behandelt. Der Bedeutungswandel der Begriffe hat die meisten Mißverständnisse verschuldet; es ist in der Tat oft ein Streit um Worte. Im Laokoon heißt es weiterhin: „Mit kalten Zügen der schönen Form, viel zu gelehrt für unsre Empfindungen, durchflochten" (XXI). Mit einem „kalten geschwätzigen Advokaten" vergleicht er den Beschreibungssüchtigen in d. Hamb. Dram. (42). Selbst vom Schauspieler verlangt er, daß seine „Seele ganz gegenwärtig" sei (Hamb. Dram. 3). Alles, was wir unter innerer, unter Gefühlstätigkeit verstehen, faßte die damalige Zeit in dem Begriff des unteren Seelenvermögens, das allein täuschungsfähig ist, zusammen (gegen Verstand, Vernunft) und drückte es in allen möglichen Bezeichnungen aus. Darum ist Poesie der Empfindung für uns Darstellung des inneren Lebens in der Wortsprache, ihr Ursprung und ihr erstes Erfordernis, ohne das sie zum Welken und Verdorren verurteilt wäre. Wer nichts ernst nimmt, bestimmt sich selbst für einen dritten Platz im Reiche der Kunst. Bald stellt sich auch unser Begriff ein. „Poesie ist das innere Leben selbst" (Heinse, I S. 255). Fr. Th. Vischer berichtigt seine ursprüngliche Ansicht, indem er als Inhalt der Kunst nur den „Inhalt des Lebens" gelten läßt. Und was wir vom Leben empfinden, ist „Gefühl" mit all seinem Streben und Drängen, Feiern, „das unmittelbar von innen heraus wirkende Leben" nach Hebbels feinsinniger Erklärung (Tageb. her. v. Bamberg, I S. 16). Damit ist die unerschütterliche Grundlage für die Auffassung der Poesie gewonnen. Aber eine Reihe von Fragen knüpft sich unmittelbar daran. Welche Beziehung besteht zwischen diesem inneren Leben und dem Gegenständlichen? über die Entstehung der Form, über die Wirkung der einzelnen Künste, über die Dichtungsarten, über die Frage, ob alles Leben darstellungswert sei? Die Antwort erteilen außer dem gestalteten Leben, den Dichtungen, die ästhetischen Aufsätze von Lessing bis Schiller-Goethe, wobei die Entwicklung von Gottsched, ja von der Renais-

sance her bis zur Romantik in Betracht kommt. Welche Bedeutung in diesen Zusammenhängen dem Laokoon — mehr als der Hamb. Dram. — zukommt, ist hier leicht zu erraten; doch erst das Vorher bringt dies zu klarem Bewußtsein.

Welche „Zeichen" gebrauchen wir mit Bezug auf Darstellung des rein Gegenständlichen? Schildern und Beschreiben. Die damalige Zeit verwendete teilweise andere Wörter. Eine Stelle in XVI (Pandarus) klärt uns darüber auf: „Was thut er? (Homer) Zählt er uns alle diese Eigenschaften so trocken eine nach der andern vor? Mit nichten; das würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht mahlen heißen," so fragt und antwortet Lessing wie in lebhafter Unterhaltung. „Aber der Dichter soll immer mahlen" (XVII). Mendelssohn verdanken wir manchen Einblick in die Geschichte und Bedeutung einzelner Wörter. Aufklärung, Kultur, Bildung: das sind „in unsrer Sprache noch neue Ankömmlinge" (III S. 399 f.). Dies nur nebenbei. Zwei andere Gruppen „sinnverwandter" Begriffe gehören um so mehr hierher: „Abbilden, abschildern; abreißen, abzeichnen. Jenes (also Nr. 1 u. 2) heißt: ein Ding durch die Nachahmung so vorstellen (=darst.), wie es sich dem Gesichte und Gefühle darstellt; dieses hingegen bloß, wie es sich den Augen darstellt" (IV 1, S. 37). Malen und Schildern einerseits, ebenso Zeichnen und Beschreiben sind also nahe Verwandte. Danach erklärt sich das Wortspiel in XIV... „als der Dichter die unmahlbarsten mahlerisch darzustellen (=schildern) vermögend ist".

Näheres erfahren wir aus der Entwicklungsgeschichte der beiden Wörter. Beschreiben bedeutete ursprünglich wirklich — beschreiben (z. B. eine Tafel), aufzeichnen, „Schildern" bezog sich dagegen auf die Tätigkeit des Wappenmalers (schilder = Maler; D. Wörterb.), also auf die Ausfüllung mit Farben, farbenreiche Darstellung. Es ergibt sich nun die weitere Ausdehnung des Sinnes von selbst. Die reine (nicht schattierte) Zeichnung (also der Plan, Umriß, die geometr. Zeichn.) entspringt aus klarer, sachlicher Beobachtung, Aufmerksamkeit und wendet sich an den Verstand, will den Eindruck der Klarheit und Bestimmtheit hervorrufen. Der Entstehungsgrund teilt nicht nur dem Wasser Farbe und Wirkung mit. Der ungelehrte Mensch besitzt wohl die Fähigkeit zur Beschreibung. Wer das Gegenteil behauptet, ist mit dem Volk nicht vertraut oder verwechselt die Bereiche. Der Handwerker kennt seine Werkzeuge und Geräte, weiß ihre einzelnen Bestandteile, Verrichtungen, erst recht, was er selbst hergestellt hat, aufs genaueste anzugeben; natürlich ist er außerstande den Charakter eines oder des Ramses zu „zeichnen". Fach- und Sachkenntnis bedingen alle Beschreibung, und in dem, was darüber hinausliegt, versagt auch der Gelehrte trotz überlegenen Sprachgeschicks. Wirklichkeitssinn und Beobachtungsgabe mangelt den Homerischen Helden nicht; es sind meist nüchterne, kluge Menschen, die festen Fußes auf der Erde stehen, keine empfindsamen oder überreizten Menschlein. Unkenntnis wird also nicht der Grund sein, warum „es Homer so ganz anders machet".

Beschreiben klingt wissenschaftlicher als Schildern. Man beschreibt Vorgänge im Tier- und Menschenleben, oft ohne zu ahnen, wieviel Phantasie sich einmischt und wie wenig Selbstkritik, oder dichtet (wie Bölsche) lustig darauf los. Das ist eine böse Mitgift, wenn man es noch für wissenschaftlich ausgibt. Alle Darstellung von Vorgängen soll entweder aus nüchterner Beobachtung hervorgehen, abgekühlte Phantasie- und Gefühlstätigkeit sein oder wenigstens in sicheren Erkenntnissen wurzeln. Was ist außerdem „Gegenstand" der Beschreibung? Alles Feste, in sich Ruhende, Bestimmte. Ein Dreieck, eine Landkarte, ein ausgestopftes Krokodil kann man nicht schildern, einen vorübersausenden Schnellzug nicht beschreiben. Was fällt also ins Gebiet der Schilderung? Alles, was Eindrücke hervorruft, Stimmung, innere Bewegung, was nicht seziert und gevierteilt wird, sondern den Anhauch innerer Lebenswärme, den Gefühlston verträgt. Das meiste erlaubt die beiden Möglichkeiten, unbedingte Ruhelage besteht selbst im Idyllischen nicht. Wenn der Löwenwirt mit behaglicher Breite sich ausspricht, so schildert er. Es gibt für beides auch die erzählende Form. Der Bericht soll oder will sachlich sein, die Erzählung mit innerem Anteil ist Schilderung. In ihrer gesteigerten Art löst letztere Darstellungsart alles Starre in flüchtige Eindrücke, ins Dämmernde, Geheimnisvolle, Verfließende auf. Lebensvoll, lebendig erregt und sachlich sind die Endstufen. Lessings Verdienst besteht darin, daß er eine scharfe Grenze gezogen hat. Seine Vorgänger sind auch hierin die Schweizer. Breitinger stellt sogar den begrifflichen Unterschied fest, indem er „poetische Schilderungen" und die „eigentlich sog. Beschreibungen" einander entgegensetzt. Letztere suchen „den Verstand zu unterrichten", „erklären die Natur der Sachen nach ihren wesentlichen Eigenschaften", erstere sind „mehr besorgt . . . mit Ergezen zu rühren" (Crit. Dichtk. I S. 47). Winckelmanns Gemäldebeschreibungen sind meist entzückte Schilderungen der Eindrücke, Dichtungen. Kant und Plato! „Man beschreibt", so urteilt Schiller, „einen Gegenstand" (oder einen Vorgang), „wenn man die Merkmale, die ihn kenntlich machen, in Begriffe verwandelt und zur Einheit der Erkenntnis verbindet. Man stellt ihn dar, wenn man die verbundenen Merkmale unmittelbar in der Anschauung vorlegt." „Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern." Ein Wort des jungen Goethe (1775). Die zweite Art der Schilderung, wonach der einzelne nicht ein-, sondern nur ausatmet, seine Seele in die Dinge überströmt, bedarf hier keiner besonderen Besprechung.

Es ist begreiflich, daß Lessings schroffes Aburteil gegen die Beschreibungssucht viel Verdruß erregte. Erst 1788 erschien eine 2. Ausgabe. Ein Lessing geht nicht mit der Mode. Die große Mehrzahl der „Literaten" verstand seine Schrift nicht recht oder konnte sich wenigstens von kleinlicher Selbstgefälligkeit nicht loslösen. Gute Früchte hat sie reichlich getragen und jener Sippe von Verstandesdichtern einigermaßen das Handwerk gelegt. Freilich zogen nur die tieferen Menschen die Lehre daraus,

die anderen dichteten weiter. „So viel haben freilich die Lehren Lessings bewirkt, daß die (neueren) Dichter... die Beschreibung zu decken, zu verhüllen oder zu rechtfertigen suchen, aber trotzdem beschreiben sie lustig drauf los" (Rich. M. Werner). Beschreibung ist Prosa. Der Dichter kann alles schildern, das Ruhige, Bewegte usw.; sobald er uns aber breite, wissenschaftlich sein sollende Orts- und Umweltbeschreibungen vorsetzt, langweilt er uns als „Dichter". In diesem Wendekreise entscheidet sich der Befähigungsnachweis: entweder Kunst oder Wissenschaft, aber nur keinen Mischmasch. — In unserem Zusammenhang erscheint, das erste und einzige Mal im Laokoon, Breitinger, einer der Agitatoren für malerische Poesie, auf der Bildfläche. Wie pietätvoll dagegen ist die Bemerkung über Ewald v. Kleist, den Dichter des Frühlings! Von dem frühverstorbenen Freunde spricht Lessing wie von einem zweiten Ich, sachlich, ohne Verbrämung und zugleich mit inniger Teilnahme. Und doch, mit welcher Unmittelbarkeit (Darstellung von innen heraus) tritt das Bild des edlen Offiziers, der an dem Gegenteil von Selbstüberschätzung litt, aus den paar Zeilen entgegen! Lessing muß, um nicht als parteiisch zu gelten, seine Richtung beanstanden; aber er tut dies in einer Form, die den Urteilenden ebenso ehrt wie den Beurteilten.

Der Schild des Achilleus stand damals noch im Mittelpunkt philologischer Erörterung; er galt als Wirklichkeit. Homer lehnt sich wohl an Motive der Erfahrung an, aber er schafft ein Idealbild, ein Weltwunder von einem Schilde, wie es die Gralsburg in der mittelalterlichen Dichtung ist. Die Bewegung stellen hauptsächlich die Verbindungswörter ποίει, ἔτευξ' usw. her; aber daran schließt sich das fertige Bild (vgl. Finsler, Homer S. 481 ff.). Stoff genug, die Phantasie der Zuhörer anzuregen.

Schönheit und Häßlichkeit in der Kunst.

(XX—XXV.) [1]

Es handelt sich nur um körperliche Schönheit und Häßlichkeit. Ein Widerspruch: die Ilias, „auf die Schönheit der Helena gebauet" und doch keine ausführliche Schilderung. Das Gegenstück, eine trockene Beschreibung, hat Konstantin Manasses in bürgerlichen, d. h. volkstümlichen, nicht antiken, Versen geliefert. Vielleicht soll man die köstliche Kritik den Schülern nicht ganz vorenthalten. Der echte Lessing spricht daraus, mit all seiner Frische und Lebhaftigkeit. Solch leichtverständliche Stellen eignen sich zum Studium der Form, die bei Lessing nicht vor dem Spiegel entstanden ist. Die großen Anstalten erwecken in ihm die Vorstellung eines glänzenden Palastes (ein auch sonst von ihm gebrauchtes Bild), der auf dem Gipfel eines Berges erbaut werden soll. Aber es kommt nicht so weit. Die Steine rollen von selbst wieder herab; ein Ganzes entsteht nicht. Das

1) Behandelt ist XX (teilweise), XXI (Anfang), XXIII, XXIV (einzelnes), XXV (Ekel), natürlich mit gelegentlichen Erweiterungen.

bekannte Sisyphusmotiv, aber doch bedeutsam erweitert. Das Gleichnis könnte nicht besser gewählt sein. Und wie ähnlich das innere Verhalten bleibt. In einem größeren Falle, in der Auseinandersetzung mit Diderot, „ereifert sich“ Goethe, dann wird er wieder „kühl“. Ja, er dankt ihm dafür: „Die höchste Wirkung des Geistes ist, den Geist hervorzurufen“. Und können nicht Torheiten ähnlich wirken? Noch „ereifert“ sich Lessing; das beweist die Häufung der Fragen. Ergötzlich klingt der Satz: „Was für ein Bild hinterläßt er“ — Pause — mit der unerwarteten Wendung: „dieser Schwall von Worten?“ Auszier der kahlen Chronik ohne innere Ergriffenheit wie bei allen Vernünftlern. Und schließlich wird Lessing wieder „kühl“. Ergebnis: Jeder stellt sich Helena, wenn überhaupt, nach dem Ideal von Schönheit vor, das er in sich trägt. Die Ergänzung bringt der folgende Abschnitt (XXI). Zwei Möglichkeiten unter Verzicht auf stückweise Beschreibung gibt es, in uns von der körperlichen Schönheit eine Vorstellung zu erwecken, zunächst durch Darstellung ihrer Wirkung. Wenn der Anblick Maria Stuarts, wenn schon ihr Bildnis in Mortimer Entzücken und Schwärmerei hervorruft, wenn sich ihr zuliebe die Leute wie sinnbetört in den sicheren Tod stürzen, so verbinden wir mit dieser Wirkung unbewußt eine gleichwertige Ursache. Ja, die Phantasie des Zuhörers schafft sich unwillkürlich ein Wunderbild. Der Dichter gibt ihr nur bestimmte starke Anreize, gleichsam die Richtlinien für die besondere Gestaltung. Die Annahme der Schönheit kann auch selbstverständlich sein. Helena muß schön sein, sobald wir von ihrer Entführung hören. Oft haben wir ferner gar keine Zeit, uns eine bewußte Vorstellung zu bilden, weil uns die Handlung oder die seelischen Vorgänge zu stark beschäftigen. Und Helena bleibt schön, trotz ihrer „neunundzwanzig“ Jahre. Die berühmten Verse aus Homer werden an anderer Stelle (1. Krit. W.) besprochen. Ein prachtvolles Beispiel enthält Kleists Penthesilea. In Euripides' Iphigenie erscheinen Orestes und Pylades den szythischen Hirten wie jugendliche Götter; vgl. Goethes Iphigenie, Schillers Jungfrau von Orleans. Eine reiche Auswahl. Eisig und abstoßend erscheint dagegen die Schönheit Brunhildens Siegfried in Hebbels Nibelungen.

Wie stellt sich nun Lessing das innere Verhältnis des schaffenden Dichters zu der „Wirkung“ vor? Sind es nachgeahmte oder wirkliche Empfindungen? Zwischen beiden Annahmen schwankte die Zeit um 1766. Oder ist es jene magische, dem echten Dichter verliehene Gabe, Leidenschaften, Gemütsbewegungen „durch willkürliche Vorstellungen in sich rege zu machen“ (nach seinen eigenen Worten)? Wir haben Anlaß, hier diese Frage wenigstens aufzuwerfen; doch eröffnet er eine zweite Möglichkeit, wenn er diese auch der erkünstelten Treibhausluft der Ovidischen Amores entlehnt: „weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit tut“. Damit kommen wir auf früher Gesagtes zurück. „So fühl' ich denn in dem Augenblick, was den Dichter macht, ein volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz“ (Götz von Berlichingen, I Schluß). Die Fülle des Herzens und die Beweglichkeit der Phantasie lösen alle Starrheit in lebendige

Schilderung auf. Der liebesbefangene Homer — man verzeihe — Zeus ergeht sich in Einzelschilderung (Il. III 396 ff).

Mendelssohn stellt mit Anlehnung an die Hogartsche Schlangenlinie des Reizes die Bestimmung auf: „Und der Reiz? Vielleicht würde man ihn nicht unrecht durch die Schönheit der wahren oder anscheinenden Bewegung erklären" (I S. 150 f.). Es ist mit Pomezny abzuweisen, daß Lessing bewußt an die ein Jahrzehnt zurückliegende Definition (1755) anknüpft; sonst hätte er auch den „Kunstrichter" (vgl. XXIII) genannt. Diese Auffassung war übrigens schon älter. Jedenfalls beruft sich Lessing auf eine damals übliche Ansicht. Mengs sieht in Correggio den Meister der Anmut. Die Flut der Seele teilt auch dem Gegenstand Leben mit. Es ist die Anmut der Bewegungen, der Blick des Auges und all das, womit die Grazien ihre Lieblinge beschenken, was den subjektiven Eindruck des Schönen, Freude und Wohlgefallen, hervorruft.[1])

Wer in der körperlichen Schönheit den obersten Grundsatz der „Malerei" sieht, muß sich notwendig mit der Frage der Darstellbarkeit des Häßlichen auseinandersetzen. Die Antwort lautet: es darf nie Selbstzweck sein. Als Medea in Grillparzers Goldenem Vließ, „ein gräßlich Weib", in den lichten Kreis der korinthischen Königsfamilie tritt, entringt sich Kreusa der Ruf: „Entsetzen! O gräßlich, gräßlich!" Und wie Hephaistos anstatt der liebreizenden Hebe den süßen Nektar kredenzt, keuchend vor Eile und auf dünnen Beinen trippelnd, da entsteht unter den seligen Göttern unauslöschliches Gelächter (Il. I 584 ff.). Der arme Hephaistos wäre also bildnerisch nicht einmal darstellbar, und es ist ihm diese Ehre auch seltener zuteil geworden.

Die dem Häßlichen entsprechende innere Wirkung müßte „Unlust" sein, und die Ästhetiker der Zeit sind eifrig bemüht, dem Unangenehmen einen „Lustwert" (nach Dubos) abzugewinnen. Darin besteht das Wesen der sog. vermischten Empfindungen. „Affectus mixti sunt ... in quibus voluptas ac taedium permiscentur" (Wolff, Psych. emp. § 610). Solche Mischungen vor Gefühlen, die freilich nicht in sich wie Farben oder Stoffe aufgehen, sondern miteinander abwechseln, sind das Mitleid („Liebe zu einem Gegenstand + Unlust über dessen Unglück"), ferner das Erhabene, („Entzückung über die Unendlichkeit + Mißvergnügen über unser eigenes Nichts"). Dazu gehört auch das Komische: „Das Lachen ... gründet sich auf einen Kontrast zwischen einer Vollkommenheit und Unvollkommenheit" (Mendelssohn I S. 256). Mit diesen Begriffen aus der Baumgartenschen Schule (perfectio — imperfectio) verbinden sich noch die Aristotelischen Gegensätze: φθαρτικόν — οὐ φθαρτικόν, des Schädlichen und Unschädlichen. In Lessings Auffassung macht sich das schon geäußerte Bedenken, daß er nicht jeden Zug als Selbstzweck betrachtet, sehr bemerkbar. Homer gibt keine Steckbriefbeschreibung, sondern eine durch die darin geborgenen Gefühlsmotive gewürzte Schilderung. Als häßlichster Grieche

1) Vgl. Schillers „Anmut u. Würde".

kam Thersites nach Troja. Sein Name bedeutet „Frechling", seiner Gestalt nach ist er das Zerrbild eines griechischen Helden. Breitinger (I S. 68) möge sein Bild entwerfen[1]): „Wer kann das Gemälde desselben in folgenden Versen ohne Belustigung lesen: Er schielete, er hunk an einem Fuß, die krummen Schultern warffen sich vorwerts auf die Brust. Der Kopf war oben zugespizt, und darauf stuhnd ein Kranz von etlichen wenigen Haaren" (Il. II 216 ff.). Homer führt ihn an dieser Stelle ein; da ist es ganz begreiflich, daß er den ersten Eindruck, sein absonderliches Aussehen, schildert. Das herzliche Lachen entsteht erst, als Thersites Schläge bekommt und ihm eine mächtige Träne entstürzt. Die Griechen kennen ihn ja schon; weshalb sollen sie jedesmal in ein Gelächter ausbrechen? Übrigens ist überhaupt die Annahme, daß Thersites nur lächerlich, harmlos sei, nicht zu halten. Trotzdem bestehen die allgemeinen Gedanken, die Lessing im Anschluß daran entwickelt, in der Hauptsache zu Recht. Ein geistvoller Mensch zieht aus einer irrigen Annahme richtigere Folgerungen als sein Gegenspiel aus zehn zutreffenden.

Die Verse Homers (körperliche Häßlichkeit!) üben auf jeden natürlich empfindenden Leser, zumal auf die Jugend, eine komische Wirkung aus. Woher kommt das? Am besten ist es, wir geben uns den Eindrücken unmittelbar hin und lassen die Theorie beiseite. „Notre excuse — mit Henri Bergson (Le Rire, 1900) — est que nous ne viserons pas à enfermer la fantaisie comique dans une définition. Nous voyons en elle, avant tout, quelque chose de vivant." Dabei wird sich der Sinn des Lessingschen Gedankengangs am besten herausstellen. Die jämmerliche körperliche Ausstattung des Thersites, wenn wir einstweilen von seinem Charakter absehen, ruft in uns das Gefühl des Mitleids hervor. Ob gleich zuerst, bleibt fraglich. Wir sehen in ihm ein Stiefkind der Natur, das in der Entfaltung seines Lebenswillens gehemmt ist. So fühlen wir — nicht alle —, die Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts, viel weicher die Edelsten des Zeitalters der Humanität. Das Motiv der Menschlichkeit („Anverwandter") findet auch in Herder Widerhall. Aber „l'insensibilité qui accompagne d'ordinaire le rire"! Es mag „ordinär" sein; aber es zuckt in jedem auf, wenn er's auch schnell überwindet, bereut. Der grobkernige, ja der natürliche Mensch überhaupt ist gegen den ersten Eindruck wehrlos und meint es nicht schlimm. Daß Thersites auf X- oder O-Beinen durchs Leben schreitet, daß Mondenschein von seinem Haupte leuchtet, mag zartfühlende Seelen noch zu Mitleid stimmen, und es kann, wie ich, nicht von mir, aus Erfahrung weiß, für die Inhaber solcher Zierden diese Auszeichnung oder das unaufhaltsame Umsichgreifen des Übels eine der kleinen Lebenstragödien verursachen. In derartigen Fällen, aber nicht immer, entpuppt sich das Komische in der Tat als das „überraschend Kleine", als ein groß Geschrei ohne rechten Anlaß. Der Eindruck auf die meisten wird komischer Art sein; denn auch auf solchen Gebeinen kommt man zum

1) Freilich rückt seine Darstellung die Sache für uns sofort ins Komische.

Ziel und trotz der Unbewehrtheit des Hauptes erfriert niemand. Der kleine Zusatz von Schadenfreude ist meist harmlos, weniger bewußt: „Ich konnt' mir nicht helfen, ich hab' lachen müssen," sagen die Leute nachher. Selbst Tieftragisches kann komisch wirken. Freilich sind die alten Mittelchen der äußerlichen Häßlichkeit auf der Bühne so ziemlich verbraucht; doch ist im Theater der Eindruck entschieden reiner. Sobald man aber empfindet, daß aus dem mißgestalteten Körper seelische Größe hervorleuchtet, ziehen sich sogar dem Grobschlächtigen die Mundwinkel zusammen.

Lessing kennt natürlich auch die sonstige ästhetische Wirkung des Komischen im Gesamtorganismus eines Kunstwerkes, nämlich zur Entlastung starker Angespanntheit, zur Vorbereitung auf kraftvolle neue Eindrücke. Kein Mensch kann von Natur zu lange im gewaltigsten Sturm der Leidenschaft verharren; das erinnerte an eine Gebirgsgruppe ohne Tallandschaften. „Die feyerliche Harmonie des epischen Gedichts ist eine Grille. Eustathius rechnet das Lächerliche ausdrücklich unter die Mittel, deren sich Homer bedient, wieder einzulenken, wenn das Feuer und der Tumult der Handlung zu stürmisch geworden. Wenn Thersites, weil er lächerlich ist, weg müßte: so müßten mehr Episoden aus gleichem Grunde weg" (Ant. Br. 51, X S. 414). Sogar diese Unterlassungssünde hat man ihm schon zum Vorwurf gemacht. Wie wenn er hier (körperliche Häßlichkeit) eine Theorie des Komischen geben wollte. In denselben Briefen (1768; 1) findet sich der Satz: „Wer das nicht begreift, für den ist der Laokoon nicht geschrieben."

Wenn aber das Häßliche die Möglichkeit des φθαρτικόν, die Lust (wie Thersites) und die Kraft zur Vernichtung in sich trägt? Nicht gegen uns; wo sich der Selbsterhaltungstrieb regt, verflattert das Ästhetische im Nu. In solchem Falle empfängt der Zuschauer den Eindruck des Schrecklichen, das einen Zweig des Erhabenen bildet. Auch dieses Motiv deutet Lessing hier nur an. Wozu Ausführlicheres? Den Leser anregen heißt mehr als ihn mit allerlei Zutaten von dem Kern der Sache ablenken. „Auch das Ungeheuere in den Verbrechen participiret von den Empfindungen, welche Größe und Kühnheit in uns erwecken" (Hamb. Dram. 79; X S. 121), aber freilich nicht für empfindsame und schwächliche Menschen; Renaissance! Die guten Personen leiden zu sehen, heißt es mit Beziehung auf Richard III. weiter (S. 122), „ist zwar für unsere Ruhe, zu unserer Besserung kein sehr ersprießliches Gefühl; aber es ist doch immer Gefühl". Die gesperrten Ausdrücke bezeichnen einen Widerspruch, aber zugleich (1768!) einen Wendepunkt von Zeitaltern: Rationalismus, Humanität, Sturm und Drang. Richard III. verkörpert in sich das „Erhabene der Kraft", wirkt wie eine dämonische Naturgewalt. Der Höchstgipfel einer Art des Tragischen. Diese Urweltmenschen mit ihren grauenhaften Instinkten tauchen in der Geschichte der Menschheit immer wieder auf. Und so empfindet es Shakespeare: ein Scheusal in Menschengestalt, mit solcher Kraft zum Lebenwollen ausgestattet, ein Ausgestoßner aus dem Kreise der Menschheit, muß sich in einen brutalen

Unhold verwandeln. Edmund im König Lear ist moderner, ein Schleicher; er hat all die Schönheit, die gewisse Künstler dem Satan (Satanismus!) gegeben haben.

Über die Frage des Ekelhaften (XXV), nach unserer Auffassung, ist nur so viel zu sagen, daß keine Kunst den Geruch- oder Geschmacksinn ungestraft in Aufruhr bringt. Die Menschen sind ja nicht in gleicher Weise empfindlich; aber es gibt doch allgemeingültige, dem gesunden Empfinden von Natur gesetzte Grenzen. Ekel bedeutete früher begrifflich weniger, aber doch schon den Zustand vor dem Erbrechen. Was Lessing alles darunter versteht, beweist eine Stelle aus den Literaturbriefen (5; VIII S. 12 f.): „Doch nicht genug, daß er seine Gegenstände so klein wählt; er scheint auch eine eigene Lust an schmutzigen und eckeln zu haben". Beispiele bezeichnender Art: „der Ackersmann, der sein schmutziges Tuch löset, woraus er schmierigen Speck und schwarzes Brod hervor ziehet. — Die grunzende Sau, mit den fleckigten saubern Ferkeln. — Der feurige Schmatz einer Galathee. — — Zu viel, zu viel Ingredienzen für Ein Vomitiv". Die heutige Welt ist an stärkere Kost gewöhnt, und einige Ausdrücke sind derb, aber nicht ekelhaft. All das tritt zurück gegen die Wendung: Eine, besser seine, eigene Lust am Schmutzigen und Ekelhaften haben. Darauf kommt alles an; es ist der sicherste Standpunkt für die Beurteilung.

Der echte Künstler kann das Niedrigste darstellen als düstere Kehrseite des Menschlichen, ohne aus der Stimmung zu reißen; denn es gibt nicht nur Ekelhaftes in der Welt. Wer dagegen mit verderbter Phantasie im Schmutze wühlt, wer dem anderen immer wieder vorhält: „Das bist du, auch ein im Schmutze wühlendes Tier", ist ein Zyniker, das Widerbild eines lebensfrischen Menschen und hat mit der Kunst, die mit düsteren und hellen, mit Lebensfarben arbeitet, nichts mehr zu schaffen. Gegen diese Versuche, das Ekelhafte noch zu übertrumpfen, sträuben sich die Sinne des gesunden Menschen, sträubt sich sogar die Natur, indem sie sich der Gift- und Fäulnisstoffe erwehrt.

Das gilt natürlich nur für das Ekelhafte als Selbstzweck der Darstellung und für äußerste Fälle. Wider diese Auffassung überträgt Lessing unter dem Banne des Schönheitsgesetzes die gleiche Wirkung auf die „Häßlichkeit der Formen" überhaupt (XXIV); beides schließt er aus der Malerei, doch mit einiger Vorsicht, aus. Hier macht sich der Mangel an unmittelbarer Anschauung von Bildern bemerkbar. Wir können auf ähnlichem Wege die Gegenprobe machen, an einem fast zufällig gewählten Gemälde in der Alten Pinakothek, der alten Hökerin von Josepe de Ribera. Alle Zeichen der Häßlichkeit sind vorhanden. Eine ärmliche, abgemagerte Greisin, durchfurchte und runzelige Züge, Zahnlücken, schwielichte, abgearbeitete Hände; halberstorbener Blick. Matte, trübe Farben, keine Schönheit des Kolorits. Und doch „vergnügen" wir uns nicht nur an der „technischen Fertigkeit" des Malers, an seiner Farbenharmonie. Mitleid und Wehmut über ein Menschenschicksal erwachen. Ihre Seele

spricht zu uns, Worte von harter Arbeit und wenig Glück. Sie ist unsre „Anverwandte", ein Menschenkind. Und selbst das Huhn, das matt den Kopf senkt, in dem sich das Schicksal der Alten wiederholt und zur Allgemeinheit steigert, hat etwas Schwermütiges, Mitleiderregendes an sich. Von Abscheu längst keine Spur mehr, dafür tiefes Mitempfinden. In Wirklichkeit mag uns der Anblick der abgehetzten Greisin vielleicht abstoßen, wenn wir nicht in die Seele schauen, in dem Kunstwerk nicht. Das bewirkt die Ausdruckskraft des Künstlers; „selbst im häßlichen Alltäglichen" bewegt die Malerei uns „durch das Harmonische der Formen und Farben" (Max Klinger). Schon Baumgarten sagt etwas Ähnliches: „Possunt turpia pulcre cogitari" (Aesth. §18).

Erst später (Schluß von XXV) führt Lessing seine Behauptung auf das richtige Maß zurück: „Was ich aber von dem Häßlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften umso viel mehr;" denn letztere Empfindung geht keine völlige Vermischung mit anderen „Affekten" ein. Vorsichtiger äußert er sich über die Frage, ob nicht die Malerei die Häßlichkeit der Formen als „Ingredienzien zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen" gebrauchen könne. Er denkt vielleicht an die niederländischen Genremaler, wenn er von „Affektation nach Reiz und Ansehen", von „possierlich" spricht. Seine Grundsätze hindern ihn an rückhaltloser Zustimmung.

Im letzten Kapitel findet sich noch eine treffliche Bemerkung über die Verwendung des Ekelhaften im Philoktet. Das Genie kann sich über jede Regel hinwegsetzen. Mit diesem Zusatz von Ekel gibt Sophokles dem Gemälde des Elendes den letzten, nicht mehr zu überbietenden Zug des „Gräßlichen". Es ist kein willkürlicher Beisatz, sondern ein dramatisch notwendiges Motiv: Je größer das Unglück, desto stärker der Haß des Philoktet und der Eindruck auf den Sohn des Achilleus. Der griechische Tragiker geht hier zum Äußersten realistischer Darstellung, aber mit künstlerischem Feingefühl erspart er uns eine Ausmalung bis ins einzelnste. Diese Errungenschaft blieb erst dem letzten Drittel des verflossenen Jahrhunderts und den Nachzüglern vorbehalten.

Lessings Laokoon und die ästhetische Entwicklung.

Der Zweck dieses Abschnitts ist, eine kurze übersicht über die Voraussetzungen des Laokoon zu geben. Damit verbindet sich ein weiterer: Einführung in die Grundlagen der deutschklassischen Ästhetik, soweit sie dem Gedankenkreise angehören.

Der Laokoon ist eine Kampfschrift, eine Kritik von jener seltenen und größten Art, die mit einem ganzen Zeitverlauf abrechnet. Wogegen „streitet" er? Gegen die Vermengung von Poesie und Malerei. Daß dieser Kampf sich nicht gegen Windmühlen richtet, daß es sich um eine Lebensfrage der Dichtkunst handelt, geht aus dem Inhalt genügend hervor. Es bedarf also keiner langwierigen Nachweise. Wie fest jedoch diese Verwechse-

lung, die „blendende Antithese", eingewurzelt ist, wie sie sich mit der Kraft einer Halbwahrheit bis zum Laokoon und darüber hinaus erhält, möge ein kurzer Überblick veranschaulichen. Natürlich kommen Schriften in Betracht, die Lessing bekannt waren. Im Aretino des Ludovico Dolce (1557) wiederholt wenigstens der Teilnehmer am Gespräch, Fabrini, das alteingesessene Schlagwort, daß der Maler ein stummer Dichter und der Dichter ein Maler sei, der spreche. Die Schweizer sind entschiedene Anhänger des alten Grundsatzes; übrigens ein Zeugnis, daß sie in die Tiefe der Dichtkunst nicht allzusehr eingedrungen sind. Gleich die nach der Sitte der Zeit höchst ausführliche Überschrift der Critischen Dichtkunst — Lessing meint umgekehrt, ein Titel brauche kein Küchenzettel zu sein — enthält den Ausdruck „die Poetische Mahlerei". Und so geht es weiter. Das Horazische „Ut pictura poesis erit" wird aufgewärmt. Der erste Abschnitt („Vergleichung der Mahler-Kunst und der Dichtkunst") bringt einen Satz, der an den Anfang des Laokoon erinnert: „Beyde, der Mahler und der Poet, haben einerley Vorhaben, nemlich dem Menschen abwesende Dinge als gegenwärtig vorzustellen (vgl. Wolff Psych. emp. § 91: Facultas producendi perceptiones rerum sensibilium a b s e n t i u m . . . Imaginatio appellatur), und ihm dieselben gleichsam zu fühlen und zu empfinden zu geben... Beyde stimmen in dem Endzweck überein, sie wollen uns durch die Ähnlichkeit ergetzen." „Die Poesie ist ein beständiges Gemählde" (I S. 31 f.). Insbesondere verwerfen sie die „furchtsame Regel" eines deutschen Kunstrichters, der nur ein Beiwort zuläßt. Vgl. Boileau, L'art poétique (1669—74): Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile Et ne vous chargez point d'un détail inutile. Die Schweizer sehen vielmehr in den Beiwörtern die „poetischen Farben", die dazu dienen, „uns die Sachen so lebhaft vorzustellen, als ob wir sie vor Augen sähen", und empfehlen demgemäß nicht „Sparsamkeit" wie Lessing (XVI), sondern reichliche Auszier der Gemälde („nicht mit s p a r s a m e r Hand und zur Noth", II S. 261). B a t t e u x mit seiner Nachahmungstheorie nimmt selbstverständlich die Einheitlichkeit der Künste als Voraussetzung an. Dieses Vorurteil zieht sich so fort und fort bis Hagedorn (1762): „Die Gesetze der Dichtkunst sind beynahe so viele Lehrsätze für den Mahler, und der schildernde Horaz und der strenge Despreaux haben für den Dichter, wie für den Künstler geschrieben" (S. 34). Also bis zur Entstehungszeit des Laokoon.

Diese Geschmacksverirrung bekämpft Lessing; aber die Grundlagen, auf denen er seine Beweisführung (XVI) aufbaute, brauchte er sich nicht zu schaffen. Die wichtigsten Unterschiede waren seit Aristoteles bekannt. Ludovico D o l c e[1]) bringt eigentlich schon das Allgemeine: „So füge ich hinzu, daß der Maler durch Linien und Farben, sei es auf Holz, Mauerwerk oder Leinwand, alles nachzuahmen sucht, was sich dem Auge darstellt:

1) Aretino oder Dialog über die Malerei 1557 (Quellenschriften für Kunstgeschichte, herausgegeben von Eitelberger, III, Wien 1871).

während der Dichter durch Worte nicht bloß das, sondern auch alles nachahmt, was sich dem Geiste offenbart" (S. 20). Der bedeutendste Vorgänger Lessings ist Dubos[1]), der die Unterschiede zwischen Poesie und Malerei in einem besonderen Abschnitt seiner Réflexions critiques behandelt (I, Sect. XIII, S. 84 ff.). Die wichtigsten Gedanken seien hier erwähnt. Da findet sich gleich der Hinweis auf das weitere Darstellungsbereich der Dichtkunst: „Un poète peut nous dire beaucoup de choses qu'un peintre ne sçauroit nous faire entendre." Zur Erläuterung wählt er ein damals vielgenanntes Beispiel: den heroischen Willensausdruck des alten Horatiers auf die Mitteilung hin, der jüngste Sohn fliehe, weil er doch gegen die drei Gegner nichts ausrichten könne: „Qu'il mourût." Die ganze Fülle und Kraft, die sich in dem kurzen Satze zusammendrängen, könne der Maler nicht in gleicher Weise zum Ausdruck bringen. Das gäbe freilich ein echtes Barockbild. Grund: comme le tableau qui représente une action, ne nous fait voir qu' un instant de sa durée. Au contraire la poésie nous décrit tous les incidens (!) remarquables de l'action qu'elle traite. Schließlich empfiehlt er dem Maler noch die Wahl bekannter Gegenstände, ohne sich jedoch als Kunstmeister aufzuspielen. Ich muß der Chronistenpflicht weiter genügen, wobei ich mich jedoch auf Wiederholungen nicht einlasse. Gottsched unterscheidet zwischen Schilderung, die „in der Entzückung" kraft der Einbildung abwesende Dinge „abmalet", und Beschreibung, die „wirklich vorhandene Sachen zwar lebhaft, aber nicht so hitzig und handgreiflich als jene vorstellet". Die Schweizer, die teilweise in den Bahnen des Abbé Dubos wandeln, wiederholen vielfach ähnliche Gedanken, jedoch besteht keine rechte Klarheit in den Grundanschauungen. Breitinger stellt fest, daß „Farben dem Unsichtbaren nicht beikommen können" (I S. 18). Sie widerlegen Richardsons Meinung, daß die Beschreibung der Alpen „etwas Verdrießliches" sei, durch Hallers Gemälde, erheben überhaupt die Kunst des poetischen über die des wirklichen Malens. Der Crit. Dichtk. zweiter Teil klingt in die elegische Weise aus, die Lessing besonders angenehm berührt haben mag: „Wer wird.. nicht klagend bekennen müssen..., daß die meisten von unseren heutigen deutschen Poeten sich um diesen mahlerischen Ausdruck so wenig bekümmern, daß ihre so genannten Gedichte überhaupt nichts anders sind, als eine gereimte Prosa?" (S. 411). Hier nähern sie sich unbewußt der Gottschedschen Richtung. Home spendet einen neuen Beitrag: „Einige Dinge existieren neben einander im Raum.. Nicht ein einzelnes Ding erscheint einsam, und gänzlich ohne Verbindung mit andern" (I S. 21). Lessings Verhältnis zu James Harris ist nicht hinreichend geklärt.[2]) Welches Verdienst bleibt nun Lessing? Vor allem die Bewußtheit, womit er die Frage aufwirft (vgl. Descartes), dann

---

1) Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture 1719 (six éd. Paris 1755).

2) Näheres zum 1. Krit. W., auf Diderot gehe ich hier nicht ein.

die besondere Beziehung auf die poetische Malerei, schließlich die Ausführung. Jeder Meister arbeitet mit verfügbarem Material. Es kommt nur darauf an, was er daraus macht. Die Genialität des Gedankens und der Gestaltung gibt die Entscheidung. Das Ei des Kolumbus.

In Scaligers Poetik (1561) finden wir folgenden bemerkenswerten Satz: Poetica vero quum et speciosius quae sunt, et quae non sunt, eorum speciem ponit: videtur sane res ipsas, nou ut aliae (artes), quasi Histrio, narrare, sed velut alter deus condere" (S. 6). Das ist Geist der Renaissance, neubelebte Antike. Der Dichter vergegenwärtigt also das Wirkliche und das Nichtwirkliche, eindrucksvoller auf das Ohr, mit erhöhtem Glanze für die Phantasie. Er ist kein Nachbildner, sondern gleichsam ein zweiter Gott, „ein zweiter Schöpfer, ein Prometheus unter einem Jupiter" (Shaftesbury, I S. 268 f.). Daran schließt sich der weitere Gedanke: Poeta... alteram naturam... efficit, er schafft eine zweite Natur. Unterscheidung zwischen versificator und poeta. Der Ausdruck „Gemälde" kommt auch hier vor (pictura aurium). Es ist eigentümlich: der Grieche entlehnt den Begriff des Malens aus dem Bereich des Schreibens, Zeichnens (γράφειν), der Römer nennt rednerischen Schmuck „pictura". Die Erklärung Scaligers enthält in sich alles, was langsam der Verwirklichung entgegen strebt, was insbesondere die Deutschen, zuerst als Empfangende, später auch als Gebende, sich zu bewußtem Besitz aneignen mußten, bis die Höhe der deutschen Renaissance, die Zeit Goethes und Schillers, erreicht ist. Sie deutet auch die Bahnen der Entwicklung an, die sich natürlich nicht geradlinig, zuletzt aber in schnellstem Tempo vollzieht. Man beachte die einzelnen Teilgedanken. Speciosius — speciem: Anschaulichkeit in der allerdings etwas erkünstelten Ausdehnung auch auf Gehöreindrücke: „malerische", später plastische Poesie (Goethe); musikalische (Klopstock; teilweise Schiller; Romantik). Quae sunt et quae non sunt, das Wirkliche und das Wahrscheinliche: das Wunderbare (Dubos—Schweizer usw.). Batteux bestimmt die Natur in den schönen Künsten als das Reich der Wirklichkeit oder der Möglichkeiten (die existierende Welt, die geschichtliche, die fabelhafte, die idealische oder mögliche Welt). Der Dichter als schöpferisches, gottähnliches Genie (z. B. im Sturm und Drang). Der Gedanke der altera natura taucht frühzeitig als Einfall auf und verdichtet sich allmählich zu einem Grundbegriff aller Kunst (gegen die Naturnachahmung). Die erste Renaissance hat infolge der bekannten Verhältnisse in Deutschland keinen Frühling in der Kunst hervorgezaubert. Aus den Schuttmassen und innerer Verödung erhob sich erst allmählich die neue Welt.

Zwei Richtungen bilden sich, die immer, fast typisch, wiederkehren, auch in der Philosophie, vgl. Descartes — Bruno usw. Wir haben keinen Anlaß, weiter als auf Boileau Despréaux[1]) — Dubos zurückzugehen. Im Reiche des Sonnenkönigs ist Er ein und alles. Der Held auch

1) L'art poétique (1669—74), œuvres compl., Paris 1837.

der Dichtung sei wie er en valeur éclatant, en vertu magnifique... tel que César, Alexandre ou Louis, prangend in schöner Pose, in der Haltung des Barocks, wenn auch die echte Natur dabei verstummt. Es war das vergoldete Zeitalter des schönen Scheins nach außen, womit sich innerer Moder wohl vertrug. Aber nur nichts davon sagen; das wäre Unart, Unerzogenheit. Studiert den Hof und lernt die Stadt kennen, mahnt Boileau die Dichter, seid fruchtbar „en nobles sentiments". Vor allem „la trompette héroique! Es gibt kein bezeichnenderes Bild. Sie erschalle, ertöne pathetisch, in lang hinhallenden Weisen. Und dann meidet alle Niedrigkeit (bassesse), in den Worten sowohl wie sachlich; das will der König nicht hören. In diesem Reiche herrschte die Vernunft, von der allein die Dichter leur lustre et leur prise entnehmen sollten, doch in ganz bezeichnender Auffassung. Zweifel und die Möglichkeiten des Menschseins, die riesenhaften Tragödien, die ein Jahrhundert zuvor ein Shakespeare in England schuf, fänden hier, ja in dieser Zeit überhaupt, kein Verständnis. Die Lebensauffassung hat sich, nicht nur in Frankreich, geändert. Glanz nach außen und süße Selbstvergessenheit im höfischen Leben. Es ist kein Wunder, das plötzlich eintrat, das Rokoko. Aus einem solchen Geiste konnte nur die rhetorische Tragödie entstehen. Auch Corneille, so bedeutend er als Dichter ist, überwindet diese Gefahr nur, wenn er die Regel vergißt. Home urteilt darüber ähnlich wie Lessing, wie Schiller. „Kalte Beschreibung" anstatt von innen hervorquellendes Leben. „Mit einem äußersten Kaltsinn beschreibt sie (Emilia im Cinna) ihren eignen Zustand, als ob sie Zuschauerin wäre" (I S. 607). Einen Sonnentag stellte auch die Tragödie dar: „die Geschichte eines Tages zu Versailles", womit Kuntze wohl das Richtige gesehen hat. Boileau und die Dichter legten den Aristoteles aus, wie es ihrer Zeitrichtung entsprach. Und hat es Lessing viel anders gehalten? Dieser ästhetischen Auffassung gilt als erste Wirkung das „plaire", als zweite das „toucher", letzteres in dem Sinne pathetischer Gebärde. Corneille denkt — theoretisch — nicht anders: Le but du poète est de plaire selon les règles de son art (Discours...).

Andere Luft weht in Racines Dichterreich. „La poésie est toujours le langage de quelque passion." Schlegel fürchtet zwar, daß dadurch das Epische und Malerische ausgeschlossen werde. Wie schwer sich der Mensch von einer „Passion" trennt! Bei Racine ist alles Gefühl und Gesinnung! Rousseaus Urteil. Der ästhetische — nicht Gesetzgeber, sondern — Wortführer dieser Richtung ist Dubos. Er hat gewiß von Norden her Anregungen erfahren. Die Engländer, naturhafter als die Deutschen und weniger auf den äußeren Glanz bedacht als die Franzosen, hatten sich nach Shakespeares Sonnenaufstieg nur kurze Zeit in das Dunkel des Zwanges gefunden, so seltsame Gegensätze auch heute wie ehedem in ihnen bestehen. Mindestens ebensogroß ist die Einwirkung der Zentralsonne, der Leibnizschen Philosophie. Das Beste verdankt jeder Mensch sich selbst, seinem Genius; denn was hilft es, wenn die Sterne leuchten, während

er Kupons abschneidet? Dubos fühlte sich aus innerstem Drang zur Kunst hingezogen. Er verachtet die gezierte Außenform; selbst im Gemälde, das nur auf schöner Ausführung beruht, sieht er lediglich un ouvrage précieux (I S. 73). In der Dichtkunst tritt für ihn diese Seite noch mehr zurück. Die Seele hat ihre Bedürfnisse, wie der Körper Hunger und Durst verspürt, so lautet einer der ersten Sätze. Sie sehnt sich aus natürlicher Anlage nach Beschäftigung. Nur zwei Möglichkeiten stehen ihr offen. Entweder versenkt sie sich in sich selbst, befaßt sich mit „Spekulationen" (réfléchir, méditer). Zu dieser Art des Verhaltens hat „un sang sans aigreur et des humeurs sans venin" (S. 8) solche Leute gleichsam vorherbestimmt. Das sind nur wenige, aber jeder verabscheut die Langeweile, die stumpfen Stunden. Die Mehrzahl gibt sich (livre) den Eindrücken hin, welche die äußeren Gegenstände auf sie machen (das nennt man „sentir"). Daher der Reiz der Gladiatorenkämpfe, der Gefahr, des Kartenspiels und — des Automobils, der Luftschiffahrt, des Bergsportes, des Sensationsstückes, der Lichtbilderaufführungen. Es handelt sich also wirklich um ein Bedürfnis, wie die Zeichen der Zeit ankündigen, und es spricht sich darin ein zwar älterer, aber selbständig erlebter Gedanke aus. Erst die Zeit des Sturmes und Dranges kommt mit aller Bewußtheit wieder darauf zurück, und Schillers Theorie des Spiels liegt in derselben Richtung. Die Seele des Kulturmenschen hat ihre unausgefüllten Gründe, mehr Drang nach Entfaltung in ihrer Richtung, als der Beruf oder der Alltagskreis ihr bieten können. Ich persönlich — ohne zu verallgemeinern — habe dies nicht lernen müssen. Es liegt Dubos natürlich fern, etwa den Gladiatorenspielen das Wort zu führen. Im Gegenteil, hier, in diese Lücken der Wirklichkeit, in diese Urbedürfnisse der Seele, soll die Kunst eintreten. Sie ist die Ergänzung des Werktages, die der Seele die ihr zusagende Nahrung gibt. Was bedeutet da noch das schwächliche: Es gefällt mir (s'il vous plaît)? Eine Abspeisung für innerlich erloschene Menschen, für alte Männer oder greise Jünglinge. Deshalb muß Dubos notwendig die Malerei zurücksetzen: l'art de l'imitation qui sçait nous plaire, même sans nous toucher. Wie würde er erst über den müden Grundsatz L'art pour l'art urteilen? Seine Lieblingswörter sind: toucher, attirer, intéresser, émouvoir, attacher (Lessing!); sein Gebiet ist natürlich die Poesie. Aus diesen Gründen verwirft er das Lehrgedicht. Nur die Kraft des anderen ruft unser Kraftgefühl hervor: „L'émotion des autres nous émeut nous-mêmes." Leider hat er diese Bahn in der — ziemlich schwächlichen — Begriffsbestimmung des Genies (II 7) nicht verfolgt. Un Stoïcien, heißt es weiter, joueroit un rôle bien ennuyeux dans une tragédie (vgl. Lessings Laok. IV). Die Kunst hat gegen die Wirklichkeit wesentliche Vorzüge voraus. Sie schafft pour ainsi dire, des êtres d'une nouvelle nature; sie erweckt bloß des passions artificielles, seelische Erregungen, die nicht Wunden schlagen, fort und fort quälen. Dies erläutert er an einem bestimmten Beispiel. Eine Prinzessin, die unter schrecklichen Selbstanklagen, in furchtbaren Zuckungen

röchelnd, an Gift stirbt, wäre in Wirklichkeit ein entsetzlicher Anblick. Aber: La tragédie de Racine qui nous présente l'imitation de cet événement, nous émeut et nous touche sans laisser en nous la semence d'une tristesse durable. Und damit im Einklang steht der zweite Kerngedanke seiner ästhetischen Auffassung: Nous jouissons de notre émotion. Die Beschäftigung der Seele mit der Kunst gewährt an und für sich den höchsten Genuß ohne die Nebenwirkungen im Leben. Ein kurzer Ausblick, der den Gedankengang vervollständigt, auf Shaftesbury sei gestattet. Dieser fügt ein bedeutsames Wort hinzu: Die Seele, die, „im seligen Bewußtsein ihres edeln Teils, ihren eigenen Fortgang und ihr Wachstum in der Schönheit genießt" (1711). Und Robert Sommer erklärt den gleichen Gedanken Meiers mit Rücksicht auf die deutsche Philosophie: „Hier haben wir die Weiterbildung des Leibnizschen Satzes: „Die Seele empfindet nur ihre eigenen Veränderungen" (S. 52). The joy of grief, die Wonne der Wehmut; auch im Schmerze liegt eine lusterregende Wirkung: dieser letzte Hauptgedanke hallt durch das ganze Jahrhundert nach.

Eine Fülle von keimkräftigen Gedanken streut Dubos aus, wenn er auch, was ja begreiflich ist, auf naheliegende Fragen wie die Entstehung der Form, das Idyllische usw. nicht oder nicht genauer eingeht.

Mit ihm und Boileau verglichen, stellen die beiden deutschen Parteigruppen, die Leipziger und die Schweizer, in mancher Beziehung eine Herabminderung dar. Der Geist der Studierstube, des engbeschränkten Kreises, weht durch ihre Werke, nicht der Flimmer des glänzenden Königshofes oder die unmittelbare Gemütskraft. Gottsched, Boileaus und anderer Weltweisen Jünger, die er gelegentlich aufzählt. Wenn Mangel an Kunstsinn ein Laster wäre, so gäbe es viel lasterhafte Menschen. Eine Vorbemerkung möge die Besprechung einleiten. Wir dürfen in die „Machtwörter", welche oft genug vorkommen, nicht zuviel Inhalt hineinlegen. Was Batteux-Schlegel sagen, hat für diese Zeit seine Richtigkeit: „Man spricht von göttlichem Feuer, von Begeisterung, von Entzückungen, von glücklichen Rasereyen. Eitel stolze Worte, die das Ohr in Erstaunen setzen, und dem Verstande nichts sagen" (übs. v. Schlegel. I S. 6). Häufig sind es Entlehnungen aus alten Schriftstellern (z. B. Horaz, Quintilian), also leere Redensarten. Für uns gilt es, die Grundzüge der Entwicklung bis zum Laokoon festzustellen. Was versteht Gottsched unter dichterischer Begabung? Er bezeichnet einmal die „Gemütskraft" als das unterscheidende Kennzeichen der poetischen Denkart im Gegensatz zur prosaischen. Das könnte ein Stürmer und Dränger gesagt haben. Aber in der Nachbarschaft findet sich die Erklärung als „Witz oder Geist". Weiteres (Krit. D. 1730, XIV)[1]: „Jede Zeile muß, so zu reden, zeugen, daß sie einen vernünftigen Vater habe. Kein Wort, ja wenn es auch der Reim wäre, muß einen üblen Verdacht von

---

1) Ich zitiere nach der „vierten sehr vermehrten Auflage" von 1751.

dem Verstande dessen erwecken, der es geschrieben hat." In der Vorrede zum „Sterbenden Cato" (1732) bekennt er mit Selbstbewußtsein, es fehle auch den Deutschen „nicht an großen und erhabenen Geistern, die zur tragischen Poesie gleichsam geboren zu sein scheinen". Aber was fehlt dagegen? „Die Wissenschaft der Regeln". Diesen Irrtum, als ob der Witz oder Geist den Dichter ausmache, teilt er mit der Zeit. Und der Zweck der Kunst? Vergnügen und Erbauung, wobei die sittliche Einwirkung das wesentliche ist. Wie denkt er sich endlich die Tätigkeit des Dichters? Ich will seine berühmt gewordene Regel nur auszugsweise wiederholen: „Zu allererst wähle man sich einen lehrreichen moralischen Satz ..." Erkenntnis und Tugend stehen nach der rationalistischen Auffassung im ursächlichen Zusammenhang. „Hierzu ersinne man sich eine ganz allgemeine Begebenheit, worin eine Handlung vorkömmt, daran dieser erwählte Satz sehr augenscheinlich in die Sinne fällt" (IV). Lessing meint dagegen (Abh. ü. d. Fabel), das Besondere müsse Individualität erhalten. Der „Dichter" lehrt also wie der Denker; aber er bringt seine Gedanken vor die anschauende Erkenntnis. Die sprachlichen Mittel sind malerische Bilder, verblümte Redensarten, poetische Zieraten, Blumen der Schreibart, wie man damals sagte, usw., die technischen: die Einheiten u. a. Das Ergebnis ist: Gottsched verliert sich in eine nahezu formalistische Auffassung, deren Losungswort glatte Korrektheit bildet; er ist der ins Spießbürgerliche, Philisterhafte übertragene Boileau. Indem der nun im Kampfe gegen Lohensteinischen Schwulst alles mehr als Mittelmäßige, besonders auch in den poetischen Malereien, verurteilt, entspinnt sich der berüchtigte Streit mit den Schweizern. Es handelt sich anfänglich um die Frage der Bilder (Milton), dann überhaupt um das System Gottsched. Gg. Fr. Meier (1745) wirft ihm Engherzigkeit vor. Er habe nur „für kleinere Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten eines Gedichtes" Verständnis (S. 82). „Manchem Traktätchen, dessen größter Nutzen in der Vermehrung des Papiers besteht, widme er einige Seiten", einem unsterblichen Werke „kaum ein halb Dutzend Zeilen". Damit ist freilich die schwache Seite Gottscheds getroffen. Sein getreuester Schildknappe Frh. v. Schönaich wartet dafür den Gegnern in seiner Schrift „Die ganze Ästhetik in einer Nuß" (1754) mit einer teilweise köstlichen Auslese von schwülstigen Redensarten und Bildern auf.

Das alles dient nur dem Nachweis, daß die Theorie Gottscheds auf eine verstandesmäßige Form und „natürlichen Inhalt" (Servaes) hinausgeht. Das „toucher" ist ausgeschaltet. Und doch bringt er in seiner Kritik den schönen Gedanken Flemings: Was Tote soll erwecken, Muß selber lebend sein, nach Seel' und Himmel schmecken. Die Zeit dafür war noch nicht gekommen. Man darf nun ja nicht denken, als ob die Schweizer das Geheimnis genialer Schöpferkraft als das erste und wichtigste Erfordernis erkannt hätten. Zwar hat es zuweilen den Anschein. In den „Discoursen der Mahlern" (ab 1721) sprechen sie von „poetischer Raserei", sie spöt-

teln über die „phantastischen Schüler der Reimkunst, welche von Brand und Feuer mit den kältesten Expressionen reden, in der Metaphora sterben, sich henken und zu Tode stürzen". Der „erhitzte Poet... beschreibet nichts, als was er siehet, er redet nichts, als was er empfindet". In diesem Feuer jugendlicher Begeisterung, die wenigstens künstliche Raserei ist, dämpfen sie später die Grundgedanken ihrer Poetik. Wie folgenreich, wenn sie diese Flamme auf den „focus" geprüft und in ihre Strahlen zerlegt hätten! Aber derselbe Bodmer säumt nicht, das Strohfeuer zu dämpfen: „Der Skribent, der die Natur nicht getroffen hat, ist wie ein Lügner zu betrachten, und der Maler sowohl als der Bildhauer, der abweichende Kopien derselben machet, ist ein Pfuscher. Der erste saget Salbadereien, und die anderen machen Schimären." In Bodmers „Critischer Abh. von dem Wunderbaren in d. Poesie" (1740) heißt es vielversprechend: „mittelst einer Art Schöpfung, die der Poesie eigen ist". Ob eigenwüchsig, ein glücklicher Einfall oder entlehnt (Shaftesbury)? Letztere Annahme liegt näher; denn der Gedanke stände vereinzelt und einzig in der Zeit da, was bei all der größeren Frische und Empfänglichkeit Bodmers sich kaum denken läßt. In der Hauptsache handelt es sich um gemeinsame Anschauungen. Man betrachte nun im Zusammenhalt damit folgende Sätze aus der Crit. Dichtkunst: „Wenigstens ein unschuldiges Ergetzen, das der Ehrbarkeit und Jugend nicht nachteilig ist (I S. 101) . . . In der Tragödie kan man . . . die Mächtigen durch das Beyspiel anderer . . . von der Grausamkeit und Gewaltthätigkeit abhalten (S. 105) . . . Erleuchtung des Verstandes und Besserung des Willens"... als Zweck der Poesie. Die Widersprüche sind so vielfach, daß sich die Gedanken nicht unter einem tieferen Gesichtspunkt vereinigen lassen, und sie erklären sich aus den entgegengesetzten Vorbildern, denen beide Gefolgschaft leisten: Dubos, Milton und — Boileau.

Das große Verdienst der Schweizer beruht, von der Warte unseres Themas aus gesehen, darin, daß sie zum erstenmal die Schönheit des sinnenhaften Ausdrucks, also die Pracht der Bilder, und die Innerlichkeit, die Gefühlskraft, mit anderen Worten Form und Inhalt, Phantasie und Gemüt als Erfordernisse der Dichtung aneinanderreihen. Die innere Verschmelzung war damit als die große Frage der Zukunft aufgestellt. In dem einen Satze (Crit. Dichtk., I S. 58) verkündigt sich ihre Abhängigkeit von Vorbildern: „Dagegen hat der Poet zur Absicht, durch wohlerfundene und lehrreiche Schildereyen die Phantasie des Lesers angenehm einzunehmen (plaire), und sich seines Gemütes zu bemächtigen" (toucher). Doch sind sie im malerischen Ausdruck gegen trockene, vielmehr für „hertzrührende Gedanken" (II S. 406). Hierin liegt der Fortschritt über Gottsched. Von anderem wird später die Rede sein.

Was die Schweizer mit Leipzig verbindet, ist das „halbwahre Evangelium" der Naturnachahmung (Goethe). Die Griechen hatten für schöpferische Tätigkeit eigentlich nur das eine Wort ποίησις, und dieses verwendeten sie hauptsächlich mit Rücksicht auf die Dichtkunst, jedoch auch

im allgemeinen Sinne. Ἡ μίμησις ποίησίς τίς ἐστιν εἰδώλων (Plat. Soph. 265 b). Der kurze Satz bringt alles, was wir zu wissen brauchen. Ποίησις ist der weitere Begriff und bezeichnet das Schaffen überhaupt, μίμησις dagegen insbesondere die bildhafte Darstellung (vgl. μ. καὶ ἀπεικασία). Die Übertragung aus dem Bereiche der Plastik und Malerei auf dichterische Gebilde lag nahe und war frühzeitig üblich. Den Begriff der Phantasie führte nach Külpe[1]) erst Philostratus der Ältere ein. Die Nachahmungstheorie strengster Richtung fordert nun, daß der Künstler die Natur sklavisch nachbilde, also einen Abklatsch davon liefere. Imiter, c'est copier un modèle (Cours de b. lettres, I S. 11); doch ging Batteux schon einigermaßen darüber hinaus. Demgegenüber erheben sich die Fragen: Was ist Natur? Und wie verhält es sich mit dem Lyrischen? Beide Einwände wurden schon damals gemacht; trotzdem war Batteux' Cours des belles Lettres lange Zeit das ästhetische Lehrbuch des guten Geschmacks, bis es durch Sulzers Theorie abgelöst wurde. Die große Schwäche der Nachahmungslehre lag darin, daß sie der Zeitrichtung entsprechend den Anteil der schöpferischen Phantasie verkannte, und sie brach in der Tat in dem Augenblick in sich zusammen, als das Genie quasi alter deus seine Wiedererstehung feierte. Vom geschichtlichen Standpunkt aus gebührt ihr das Verdienst, daß sie durch Gegenüberstellung des Künstlers und seines Gegenstandes zur Untersuchung wichtiger Fragen einlud. Wir sehen dies aus der Art, wie sich Batteux gegen die vielerlei Bedenken verteidigt. Vgl. seine Begriffserklärung des Enthusiasmus: dieser enthält nur zwei Dinge, eine lebendige Vorstellung des Gegenstandes in dem Geiste (esprit, nicht âme) und eine diesem Gegenstand entsprechende Erregung des Herzens; émotion, also nach Dubos. Im Lyrischen entspinnt sich der Streit über die Frage der echten (passions réelles) und der nachgemachten Empfindungen. Batteux muß natürlich systemgemäß für letztere eintreten. Die Nachahmungstheorie, schon von Boileau eingeführt und nunmehr zum Grundsatz aller Künste erhoben, birgt einiges Zutreffende in sich und wurde neuerdings (1892) von Karl Groos unter dem Namen „innerer Nachahmung" in veränderter Gestalt wieder aufgenommen.

Als die eigentlichen Begründer der deutschen Ästhetik gelten Al. Gottl. Baumgarten und Gg. Fr. Meier, der die Lehren des Meisters erläutert und ergänzt. Sie verdienen diesen Ehrennamen nicht nur wegen des Kunstwortes, das sie in Umlauf brachten, sondern weil sie zum ersten Male in Deutschland eine einheitliche Kunstauffassung zustande zu bringen suchten. Die Nachahmung ist Meier nur mehr ein „Werk des Witzes" (gegen Gottsched), eine verstandesmäßige Tätigkeit mit ebensolcher Wirkung, d. h. Wohlgefallen an der Ähnlichkeit des Bildes und Abbildes. Baumgartens Metaphysica (1739), seine bedeutendste, öfters aufgelegte

1) Anfänge psych. Ästhetik bei den Griechen (in Phil. Abh., Max Heinze, Berlin 1906), S. 100—127.

Arbeit, enthält eine Reihe wertvoller Gedanken in sich. Was Wolff von der Philosophie des Leibniz als mit seinem System unvereinbar wegließ, jedenfalls verkannte, führt er wieder ein und teilweise weiter. In der Aesthetica (1750, 58), die in einer Folge von Paragraphen die definitiones demonstrationesque praecipuas für seine Zuhörer umfaßt (vgl. Laok. Vorrede), verteidigt er sich gegen alle möglichen Einwände, was einen bedeutsamen Einblick in den Zeitgeist gewährt. Es sei zu fürchten, daß die Vernunfterkenntnis, die des Philosophen einzig würdige Aufgabe, dadurch Einbuße erleide. Darauf erwidert Baumgarten: Philosophus homo est inter homines (§ 6). Ferner: Facultates inferiores, caro debellandae potius sunt, quam excitandae et confirmandae (§ 12), das Sinnenleben sei eher zu unterdrücken als zu entfesseln und zu nähren. Baumgarten antwortet, es handle sich um eine von der Gottheit verliehene Anlage (talentum). Besonders wertvoll ist der Zusatz: Imperium in facultates inferiores poscitur, non tyrannis, keine sklavenartige Unterjochung, sondern Beherrschung. Es sind dies alles Keime zu späterer Entfaltung (vgl. z. B. Schiller-Kant). Baumgarten ist sich jedenfalls bewußt, einen neuen Schritt zu tun, indem er die „natürliche" und „künstliche" Ästhetik verbindet. In seiner Metaphysik bringt er die Monaden wieder zur Geltung, und diese sind ja doch die Grundlagen zur geistigen Entwicklung des Jahrhundert, zugleich die Schutzwehr gegen allen Mechanismus. Im Zusammenhang damit erwähnt er die dunklen Vorstellungen in der Seele (les petites perceptions des Leibniz): „Harum complexus fundus animae dicitur" (§ 511), also das Reich des Unbewußten, der dunkle Untergrund der Seele. Von besonderer Wichtigkeit ist es dann, daß er den Empfindungen im Vergleich zu den anderen Vorstellungen große Kraft zuerkennt (magnum robur sensationum). Das bedeutet eine Abkehr von Wolff und eine Hinwendung zu den Sensualisten, wie sich demgemäß seine Ästhetik auf den „sensitiva" aufbaut. Näheres über die Empfindungen erfahren wir von Meier (II S. 174 ff.). Sie löschen alle übrigen Vorstellungen aus; denn man wird sich dabei wirklicher, gegenwärtiger, in Tätigkeit oder Handlung begriffener Dinge bewußt. „Das würksame ist allezeit lebhafter und rührender, als das unthätige." Es ist deshalb, als zum „schönen Denken", d. h. zur ästhetischen Betrachtung erforderlich, notwendig, daß man die anderen Vorstellungen den Empfindungen angleichen lerne, mit anderen Worten, sie mit innerem Leben fülle. Ein sehr beachtenswerter Gedanke, zugleich ein Hinweis auf die Idee der ästhetischen Erziehung. Empfindungen gibt es zweierlei: äußerliche und innerliche (z. B. Vergnügen, Verdruß), also Sinneseindrücke und Gefühle. Wir wollen einen Augenblick haltmachen. Die meisten philosophischen Richtungen seit Descartes, gleichgültig, ob sie von der Erfahrung oder den eingeborenen Ideen ausgingen, waren doch darin einig, daß die Vorstellung ihr Endziel in begrifflicher Klarheit finde, daß das Empfindungsleben nur ein untergeordnetes Erkenntnisvermögen sei; hier wird der bestimmte Versuch gemacht (nach Shaftesbury u. a.),

ihm wenigstens im Ästhetischen annähernde Gleichberechtigung zu verschaffen (Nachfolger: Mendelssohn, Tetens, Kant). Dem bekannten Satze Lockes stellt Baumgarten einen ähnlichen gegenüber: Nihil est in phantasia, quod non ante fuerit in sensu (§ 559). Doch dies nur nebenbei. Was empfindet nun der Mensch? Nur die Veränderungen in sich. Cogito statum meum praesentem. Ergo repraesento statum meum praesentem (später: statum corporis vel animae), i. e. sentio (§ 534), d. h. nur Individuelles, als Wirkung eines Erscheinenden. Aus diesen Grundbestandteilen, die allerdings nur angedeutet werden konnten, ergeben sich nun die vielgenannten Bestimmungen: Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae.. Haec autem est pulchritudo (Aesth. § 14). Ferner: Eloquentia sive perfectio in oratione sensitiva (Met. § 622), Vollkommenheit in sinnlicher Darstellung. Die Beredsamkeit gehört nach damaliger Auffassung zu den schönen Wissenschaften (= Künsten). Dazu noch Meiers Definition in den „Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften" (1748—50): „Schönheit ist eine Vollkommenheit, in so ferne sie undeutlich oder sinlich erkannt wird." Was ist nun eine „Vollkommenheit"? Ein Ganzes, das aus einzelnen, verschiedenen Dingen besteht, die zu einem Zwecke zusammenstimmen oder durch einen Bestimmungsgrund zur Einheit verknüpft werden (focus perfectionis, Met. § 94, Meier S. 40). Wie in einem „Brennpunkt" — derselbe Ausdruck kehrt bei Moritz wieder — müssen alle Strahlen zusammenlaufen. Aber dieses Ganze bedeutet an sich nicht alles. Es gibt Vollkommenheiten, die „häßlich" (= nicht schön, ästhetisch nicht wirksam) sind, z. B. logische Erklärungen, geometrische Zeichnungen, Maschinen, andererseits Unvollkommenheiten, die den Eindruck des Schönen hervorrufen. Worauf kommt es also an? Hauptsächlich auf die Art der Einstellung des Subjekts. Ein Geologe kann sich in der großartigsten Gebirgslandschaft befinden und doch nur Steinarten sehen. Am schlimmsten daran sind freilich „armselige und dürre Köpfe", die „an den allerreichsten Gegenständen nichts gewahr werden" (I S. 105). Es handelt sich demnach um ein Außending, das erst durch die Anteilnahme des Subjekts seinen Wert erhält, in anderer Beziehung um den Gegensatz von Beobachtung und Betrachtung. Das geht über den Begriff der anschauenden Erkenntnis in Wolffscher Auffassung hinaus. Es schließt die Sehnsucht in sich, die Nüchternheit des Vernünftelns zu überwinden, die Welt mit anderen Augen anzuschauen. Und Meier sucht dieses Recht der Seele zu begründen. Daher seine schroffen Urteile über kahle Stubengelahrtheit, unter wenig freundlichen Seitenblicken auf Gottsched, dessen Namen er in den „Anfangsgründen" nicht mehr erwähnt. Da fallen schroffe Worte: „Man kan nicht genug sagen, wie elend ein Gelehrter ist, der kein schöner Geist ist. Er ist ein blosses Gerippe ohne Fleisch. Ein Baum ohne Blätter und Blüthen." Er kann „seinen Mund nicht aufthun, ohne seine Handwerkssprache zu reden... ein gelehrter Tagelöhner", den „man in seine Stube einsperren muß" (I S. 25). Ebenso spottet er über „die Sklaven der mathematischen Methode". Über-

haupt „schickte sich eine solche starre... Art zu denken nur für Geister, die nichts als Verstand wären" (S. 101). Das sind Vorboten einer neuen Zeit. Im selben Jahre erschienen die ersten drei Gesänge des Messias, kurz darauf (1750) Rousseaus Preisschrift. Und wer das Titelbildnis Meiers betrachtet, gewinnt unwillkürlich den Eindruck eines Menschen, der mit frischen und empfänglichen Sinnen in die Welt blickt. Was ist nun cognitio sensitiva? Die Gegensätze „natürlich" und „künstlich" zeigen die richtigen Wege. Wohl können sich beide von der eingesessenen Vernünftelei nicht ganz lostrennen — sonst wären es ja Phönixe gewesen —, aber sie erkennen doch das ingenium connatum, die naturhafte Kraft, ausdrücklich an: „Die allerersten Meister in allen schönen Künsten sind von der Natur ganz allein gebildet worden" (I S. 17 f.). Ferner stellen sie nicht nur die Frage: wie muß der schöne Gegenstand beschaffen sein?, sondern auch: wie verhält sich das betrachtende Ich? Indem sie so das Objekt von dem subjektiven Verhalten abhängig machen, verliert die „Vollkommenheit" ihren starren Charakter. Man kann in ihrem Sinne ohne Bedenken die Bezeichnung: ästhetischen Gegenstand = Vorstellungsinhalt einsetzen. An den damals üblichen Begriffen: verworrene, undeutliche Erkenntnis darf sich niemand stoßen. Es sind Übergangswendungen. Schön denken und ästhetisch fühlen sind für sie wesensverwandt; letzteres Wort war damals noch wenig eingebürgert „Im Anfang des 18. Jahrh. bezeichnete fühlen (mitteldeutsch) in der Schriftsprache das Wahrnehmen sinnlicher Eindrücke, während empfinden (oberdeutsch) bei geistigen Vorgängen verwendet wurde. Allmählich ging fühlen dann in die Bedeutung von empfinden über. Gottsched klagt in seinem „Wörterbuch der schönen Wissenschaften (unter „Geschmack"): „Brauchet man doch heute zu Tage schon das Gefühl, welches noch ein gröberer Sinn ist (als der Geschmack) die feinsten Empfindungen der Seele auszudrücken" (Wilhelm Feldmann).[1]) Übrigens birgt oder kündigt sich in der Annahme der undeutlichen Erkenntnis ein tiefer Sinn an. Höchste Klarheit wie „cimmerische Finsternis" erklären beide für gleich verwerflich; denn der „schöne Geist (eine unleidige Entlehnung aus dem Französischen) hat eine ganz andre Absicht". Der Schluß liegt nahe; doch sei er durch Baumgartens Autorität vorbereitet: Ergo in omni sensatione est aliquid obscuri. Alle ästhetische Betrachtung vollzieht sich in einer Art von Dämmerlicht, im Helldunkel, in einer zweiten Welt, wo alles Grelle zurücktritt. Cognitio sensitiva können wir also nach dem vorausgehenden als anschauliche oder gefühlsmäßige Betrachtung bestimmen. Die Formeln cognitio sensitiva perfecta oder: Oratio sensitiva perfecta est Poema[2]), worunter Heinrich v. Stein und die meisten Nachfolger die Leistung Baumgarten-Meiers zusammenfassen, finden sich nicht in den Hauptwerken, widersprechen sogar

1) Modewörter des 18. Jahrhunderts (Zeitschrift für deutsche Wortforschung, herausgegeben von Fr. Kluge, VI, S. 318).

2) Baumgarten, Meditationes philos de nonnullis ad poema pertinentibus 1735.

ihrer Auffassung von zweiseitigem Standpunkte. Der Künstler schafft eine „Vollkommenheit", welche die Kraft besitzt, sinnlich zu wirken, und der Betrachtende erfaßt einen äußeren „Gegenstand" mit den „Sinnen". Der Auffassung Baumgarten-Meiers entsprechend urteilt Joh. Ad. Schlegel: „Das Schöne ist nichts anders, als das Vollkommene, vor die Sinne gebracht, und aus der Ferne (Home!) gezeiget." Der Verstand mit seinen Ansprüchen verscheucht dagegen alle „Schönheit".

Zwischen bildender Kunst und Poesie trennen sie nicht, weil ihre Neigung letzterer gehört. Worin nun sehen sie die Hauptsache der ästhetischen Wirkung? Beide unterscheiden „Lebhaftigkeit" und „sinnliches Leben der Gedanken". Von letzterem gibt Meier eine Bestimmung, zu der man nichts hinzuzufügen braucht: „Eine (undeutliche) Erkenntnis ist lebendig (nicht lebhaft!), wenn sie Vergnügen und Verdrus, Begierden und Verabscheuungen, durch das Anschauen einer Vollkommenheit oder Unvollkommenheit verursacht;" sonst bleibt sie „tot" (I S. 59, III S. 420 ff.). Was bedeutet aber Lebhaftigkeit? Weil er im Zusammenhang damit die Verteilung von Licht und Schatten behandelt, erschwert sich das Verständnis; aber alles wird sofort klar, wenn wir die altbekannten Worte „malerische Gedanken" und „ästhetische Gemälde" hören. Es sind also die poetischen Farben. Unter den Vollkommenheiten oder Schönheiten der sinnlichen Erkenntnis, wozu außerdem Reichtum und Größe der Gedanken sowie die Wahrscheinlichkeit gehören, sind für unser Thema besonders die oben genannten Forderungen wichtig. Welcher kommt nun der höchste Wert zu? Meier entscheidet sich für letztere: „Ich halte das ästhetische Leben der Erkenntnis für die allergrößte Schönheit der Gedanken" (I S. 60), d. h. die Gedanken müssen lebensvoll sein. In diesem Zusammenhang vergleicht er die Wirkungen der begrifflichen und der dichterischen Darstellung. Erstere wendet sich nur an die eine „Hälfte der Seele", die vernünftige, letztere dagegen „erfüllt das ganze Gemüth". Dann fährt er fort: „Bey einer todten Erkenntnis gähnt man; eine lebendige aber erhitzt die Lebensgeister, und bemächtiget sich der Herzen." Deswegen verurteilt er die Gleichgültigkeit als das schlimmste Hindernis ästhetischer Wirkung. Nach Dubos fürchtet der Mensch nichts mehr als die Langweile. Gleich diesem begründet er seine Behauptung aus dem Bedürfnis der Seele, einem „so geschäftigen Wesen, daß sie beständig Vorstellungen wirken mus" (II S. 38) (Leibniz). Wie verhält es sich nun mit den „ästhetischen Farben"? Sind dies nur äußerliche Zieraten, dekorative Elemente? Sie dienen zur Veranschaulichung der Gedanken, verleihen der Darstellung erhöhten Glanz. Aber in diesem Falle wären es doch mehr künstlich eingesetzte Schmuckstücke. Es gibt ja heutzutage noch Erklärer, die in den Homerischen Gleichnissen absichtliche Kunstmittel sehen, die ohne Ausnahme zur vorläufigen oder nachträglichen Versinnbildlichung oder Erläuterung von Gedanken bestimmt seien. Baumgarten und Meier scheinen anzunehmen, daß ein Zusammenhang zwischen Sinn und Seele bestehen müsse. Weil dies für unsre Zwecke von erheblicher Wichtigkeit ist, müssen wir

näher darauf eingehen. Die dichterische Phantasie wirkt immer im Bunde mit einem Gefühlsmotiv, einer inneren Triebkraft; aus diesem Grunde sucht sie keine anschaulichen Züge, sondern diese entstehen wie natürliche Blumen zugleich mit dem Motiv. Deswegen überschreiten sie den Gefühlskreis nicht. In Goethes Mignon treibt die Sehnsucht, dann das Heimweh (1. u. 2. Strophe) nur die dieser Stimmung entsprechenden Vorstellungen hervor. Was könnte ein gelehrter Dichter alles hinzufügen! Und die Wirkungen? Wir empfinden in den Vorstellungen den Atem oder die Glut des darin geborgenen Lebens. Beide bilden also eine organische Einheit. Eine andere Möglichkeit wäre: zuerst ist der Gedanke gegeben, und es wird dann das Bild zur Veranschaulichung gesucht; also lehrhafte Poesie oder Prosa, was wir zu häufig verwechseln. Reichlich die Hälfte von dem, was sich für Dichtung ausgibt, ist Prosa. Doch genug. Meier warnt davor, allzu viele Gleichnisse, Bilder, ästhetische Farben einzumischen, da diese zerstreuen, das Interesse für die Sache selbst zerstören (I S. 427 ff.). In mehr positiver Weise führt er denselben Gedanken an anderer Stelle aus (II S. 174 f.): „Wir nehmen an den Gegenständen der Empfindungen teil, folglich sind es interessante Vorstellungen, und da sie überdies anschauend sind, so haben sie ein grosses sinnliches Leben." Der innere Zusammenhang ist zwar nicht begründet, doch wenigstens aus der Ferne angedeutet. Stärker kommt dies zum Ausdruck, wenn Meier, ohne Hinblick auf den Bilderreichtum Miltons, sein eigenstes Empfinden ausspricht: „Wer ein feuriger und munterer Kopf ist, dem ist eine Reihe von Gedanken unerträglich, die er mit kaltem Blute anhören kann... Das Leben der Erkenntnis befördert alle übrige Schönheiten der Gedanken ungemein" (I S. 422). Wenn er ferner die Möglichkeit in Betracht zieht, daß man in einem solchen Bilde auch die „Wirkungen und Folgen einer Sache" darstellen könne, daß das Bild an Lebhaftigkeit gewinne, wenn Handlung und Tätigkeit damit verknüpft werde, so erinnert dies unmittelbar an den Laokoon. „Das unwirksame und ruhige", so schließt er den Abschnitt, „führt eine Art des Todes bey sich, wodurch die ganze Vorstellung mat und kraftlos wird" (III S. 115). Das sind nicht nur Lessingsche, sondern moderne Gedanken. Einen wesentlichen Fortschritt bezeichnet auch sein Urteil über das seelische Verhalten des Dichters. „Wer selbst ganz gleichgültig und kaltsinnig ist, der kan unmöglich rührende Gedanken erzeugen"..., denn: „wie die Ursach beschaffen ist, so ist auch die Wirkung" (I S. 446). Also keine nachgemachten, sondern echte Empfindungen, und doch geht der Streit darüber fort bis zum Einbruch der Sturm- und Drangzeit. Und dabei bleibt's eine köstliche Ironie. Selbst die Herren Rationalisten, sosehr sie sich dagegen sträuben, geben gleichwohl ihren „dichterischen" Personen unbewußt etwas de suo, aus Eigenem mit. Die Doris, Phyllis, Arminius, Cato würden sich in dieser Gestaltung nicht wiedererkennen. Mit Leibniz ist Meier der Meinung, daß wir bei drei Vierteln unsrer Handlungen bloße Empiriker seien. Ein Satz könnte in den „Künstlern" stehen: „Die Ästhetik räumt den

Kopf auf, und sie macht die Wege eben, worauf die Wahrheit in die Seele ihren Einzug halten kan" (I S. 27). Ja, er gibt sogar den „Rectoren" den dringenden Rat, die Künste zu pflegen; denn sonst würde die „Barbarey" wieder einreißen. Meier gehört also mit Baumgarten zu der Richtung, die, auf Aristoteles zurückgehend, den Nachdruck auf die Gemütserregung verlegen, das „Herz beschäftigt" haben will. Die weiteren geschichtlichen Beziehungen aufzudecken fällt über den Rahmen unsrer Arbeit hinaus. Gegen die natürlich befreundeten Schweizer, die doch auch mehr Empfangende sind als Bahnbrecher, haben sie das eine voraus, daß sie der Bilderpoesie ihrer Stellung gemäß weniger Raum gewähren, daß sie ferner eine einheitliche Formel für die Poesie, die sie vornehmlich berücksichtigen, aufstellen. Und diese lautet in unser Deutsch übertragen: Schönheit ist Vollkommenheit in ästhetischer Betrachtung: Oder: Jedes vollendete, in sich geschlossene Werk, das unser seelisches Leben beschäftigt, ist eine Kunstschöpfung.[1])

Von Scaligers großer Auffassung des Dichters beginnt sich schon einiges zu verwirklichen. Es mehren sich die Anzeichen, daß man den versificator vom poeta unterscheidet. Natürlich ist es mehr Ahnung, Dämmerung vor dem Tage. Begünstigt wurde dieser Bedeutungswandel durch die Antike (z. B. Poeta nascitur), durch Leibniz, der jede menschliche Monade eine Gottheit in ihrem Bereiche nennt, durch englisch-schottische Einwirkungen. Aber was helfen alle Wörter, wenn sie nicht zu Worten werden? In den beiden Jahrzehnten von 1750—70 bahnt sich ein völliger Umschwung in den Anschauungen an. Es ist eine Zeit frischen Aufstrebens, regsamer Arbeit, zukunftssicherer Hoffnung. Meier wünscht, daß seine „Anfangsgründe" Anlaß zu Entdeckungen würden, schon 1745 prophezeit er: „Ich bilde mir ein, daß es (Deutschland) vielleicht balde, auch in Absicht auf den guten Geschmack und die Schönheit des Geistes, das herrschende Volk des Erdbodens seyn werde" (Abb. d. Kunstr., § 1).

Wir haben weiterhin von dem Seienden und Nichtseienden und von der altera natura zu handeln, Fragen, die in sich und mit den beiden Richtungen, die sich in der Poesie immer sichtlicher herausbilden, eng zusammenhängen. Der strenge Rationalismus beschränkt das Dichten auf die vernünftige Nachahmung des Gegebenen, ist also platt naturalistisch. Deswegen eifert Gottsched gegen alles Mythische, Wunderbare. „Es gibt", wie Meier ironisch bemerkt, „Kunstrichter, die zugleich auch Dichter seyn wollen..., allein sie selbst machen lauter Weisianische Verse" (S. 166). Vernünftig mußte die Fabel oder Handlung sein, mußte Folge und Zu-

---

1) Von Ernst Bergmann wurde mir nur die Habilitationsschrift bekannt: Gg. Fr. Meier als Mitbegründer der deutschen Ästhetik, Leipzig 1910, Röder u. Schunke (ferner: Die Begründung der deutschen Ästhetik durch Baumgarten und Meier, Leipzig 1911); doch mußte ich die Sache ohnehin von wesentlich anderem Gesichtspunkte in Angriff nehmen.

sammenhang haben; von den anderen Aristotelischen Forderungen galt hauptsächlich das ἡδοσμένῳ λόγῳ. Baumgarten bestimmt (Met. §529) das Wesen der Abstraktion: Quod aliis clarius percipio, attendo, quod aliis obscurius, abstraho; „das lasse ich aus der Acht, das werfe ich in Gedanken weg, das verdunkle ich". Die Anwendung auf das Ästhetische ergibt sich von selbst, wenn man an seine Lehre von der Verteilung des Lichtes und des Schattens usw. denkt. Die Schweizer sind also wohl kaum die Erfinder des Gedankens (Wolff!). Breitinger führt ihn jedoch weiter aus. Die „Abgezogenheit der Einbildung" besteht darin, daß der Dichter den „Zusatz von dem Widerwärtigen"... in seiner Nachahmung beiseite lasse und „die verschiedenen Arten der Vollkommenheit.. zusammen suche" (I S. 286 f.). Damit ist der Grundsatz der einfachen Naturnachahmung schon überschritten. Ferner verteidigen die Schweizer als Bewunderer Miltons eifrigst die Zulässigkeit des Wunderbaren. Sie geben sich alle Mühe, dieses mit dem Möglichen in Einklang zu bringen wie später Kant in Sachen der Phantasie und des Verstandes. Manchmal gelingt es ihnen erfolgreich, manchmal weniger gut. Aber gerade der Kampf, der Vater des Lebens, treibt aus ihnen, besonders aus Bodmer, Einfälle hervor, die dauernde Geltung beanspruchen können. Die betreffende Stelle (Abhandlung von dem Wunderbaren, 1740) verdient alle Beachtung: „Der Poet bekümmert sich nicht um das Wahre des Verstandes; da es ihm nur um die Besiegung der Phantasie zu thun ist, hat er genug an dem Wahrscheinlichen, dieses ist Wahrheit unter vorausgesetzten Bedingungen, es ist wahres, so fern als die Sinnen und die Phantasie wahrhaft sind, es ist auf das Zeugniß derselben gebaut." Man kann dies Wort für Wort unterschreiben. Das Wahrscheinliche = das, was wahr scheint, wobei wir nicht an unser verblaßtes „Scheinen" denken dürfen. Der Dichter, der die Kraft besitzt, uns so in den Bann der Stimmung zu ziehen, daß wir ihm folgen, ohne Störung und ohne Verletzung des sensus communis, hat seine Aufgabe erfüllt. Sein Werk ist sinn- und lebensvoll (Ggs. verrückt und fad), es beschäftigt uns, die Bilder sind nicht gesucht, sondern lebendiger Ausdruck eines Inneren usw. Vom geschichtlichen Standpunkte sehen wir in dieser Verteidigung des Neuen, Wunderbaren, die sich seit Boileau und besonders Dubos immer mehr kräftigt, noch ein weiteres Zeichen der Zeit: den Anstieg zu einer zweiten Natur, der Poesie als einer höheren Welt. Breitinger bezeichnet (I S. 426) den „Poeten als einen weisen Schöpfer einer neuen idealischen Welt oder eines neuen Zusammenhangs der Dinge" (Leibniz!). Dies bestätigt auch die Nachahmungstheorie in der Auffassung, die ihr Batteux gibt.[1] Er tritt nicht für sklavische, photographenartige — man verzeihe dieses ihm unbekannte Wort — Wieder-

1) Vgl. dazu auch: Schenker, Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland, Leipzig 1909 (Unters. zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, herausgegeben von O. F. Walzel, N. F. 2); Ernst Bergmann, Die antike Nachahmungstheorie in der deutschen Ästhetik, Neue Jahrbücher 1911.

gabe der Natur ein, sondern für Auslese geeigneter Züge aus mehreren Modellen und für Verschönerung: Par un certain choix de traits et de couleurs qui embellissent ses traits, sans leur rien ôter de leur ressemblance. Rousseau freilich spottet über die Verschönerer der Natur als Leute ohne Seele und Geschmack, welche nie ihre Schönheit erfaßt haben. Er hat darin recht; aber er bedenkt zweierlei nicht, daß die Natur besonders entfremdeten Menschen die ganze Fülle ihrer Frische und Gesundheit schenkt, ferner, daß er mit seinem verworrenen Erkenntnisvermögen das in der Rückkehr zu der liebreichen Mutter dunkel empfindet, was Schiller später mit siegreicher Klarheit gedeutet hat. Winckelmann mit seiner schönheitstrunkenen Hingabe an die antiken Kunstwerke erscheint in dieser Umgebung der Schweizer und des Batteux wie ein Heros, als Erfüllung dessen, was diese schwächlich empfinden, und als Bahnbrecher der neuen Entwicklung. Wenn ihn Goethe unter die Dichter einreiht, so geschieht dies ganz mit Recht. Winckelmann kommt es mehr auf den hinreißenden Eindruck an als auf kleinliche Formfragen. Er geht auch über die engbegrenzte Theorie hinweg, obwohl er den Begriff immer wieder anwendet. „Das Nachahmen" bedeutet ihm „knechtische Folge", in der „Nachahmung aber kann das Dargestellte... gleichsam eine andere Natur annehmen, und etwas Eigenes werden" (1756—59).

Während in Frankreich Diderot sich zum völligen Naturalisten auswächst, gegen den noch Goethe auftritt, zerspaltet sich die Kunstbewegung in zwei Äste, die wir — denominatio fit a potiori — unter den Namen des gefällig Schönen, Lieblichen und des kraftvoll Bewegten, des Erhabenen zusammenfassen können. Die erstere strebt in der Poesie nach anziehenden Bildern und sanfter Rührung, die andere nach Erregung starken Lebensgefühls. Das kleinlich Familienhafte zerschlägt der Sturm und Drang und steigert die Kraft bis zum Übermenschentum, das Rührhafte lebt, da es ebenfalls in der Menschennatur seine Wurzel hat, bald wieder mit Kotzebue und Genossen auf und als Unterströmung bis zur Gegenwart fort. Daneben schwindet auch die naturhafte Kunstauffassung nicht; sie erreicht mit Heinse ihren Höhepunkt. Unter diesen Verhältnissen bilden sich allmählich, wozu auch die Schweizer beitragen, die beiden Richtungen in der Poesie aus, von denen Lessing die eine bekämpft. Wir haben dafür einen vollgültigen Zeugen, Joh. Ad. Schlegel. Mit erstaunlicher Schärfe erfaßt dieser die Gegensätze, ohne sich jedoch bewußt zu werden, daß die Dichtung letzten Grundes, trotz ihrer einzelnen Arten, eine Einheit bleiben müsse. „Die Poesie der Malerey, und die Poesie der Empfindung", so urteilt er (II S. 213), „sind nicht zwo verschiedene Namen eben derselben Sache: sie sind wesentlich von einander verschieden". Es ist nun lehrreich, worin er das Eigentümliche der beiden Richtungen erblickt; seine Worte klingen teilweise wie von heute oder gestern. Die malerische Poesie wendet sich an die „Sinne des Leibes" und an die Einbildungskraft, sie „redet ins Auge", ist ein sinnlich eingekleidetes Schöne. Alles Geistige, auch das Unsichtbare, macht

sie sichtbar (vgl. Laokoon), selbst die „abstractesten Begriffe“ usw. verkörpert sie (Allegorie!). Besondere Beachtung verdient der Satz: „Die trockensten Beschreibungen werden unter ihren Händen anmuthige Schilderungen“ (S. 214). Sie arbeitet also, soweit sie bloß ihre Mittel anwendet, mit Farben, Bildern, Metaphern. Sie will denselben Eindruck hervorrufen wie ein wirkliches Gemälde, schaltet alles Schwere und alle stärkere Anspannung des Innenlebens aus. Schlegel weist ihr zwar als besonderes Gebiet das Epische zu; aber auch die holden Schäferknaben wollen ausruhen, ihren Alltagskreis mit blumenbekränzten Lauben vertauschen. Rokokostimmung in deutscher Abstufung. Und wie sehr erinnert dies an die impressionistische Richtung in der Dichtung! Nur sind die modernen Menschen ungleich aufnahmefähiger für die feinsten Eindrücke und Schwingungen, „reizbarer“, dagegen von der Sucht nach Prickelndem, Ungewöhnlichem, nach allem, was die überspannten Nerven angenehm beschäftigt und stachelt, ruhelos hin und her getrieben. Aber auch sie wollen alles in Farbe und in Töne auflösen ohne den Zwang des Gedankens, ohne Verlangen nach tieferem Ernst, nach anspornender Kraft, was beispielsweise den Schillerschen Tragödien zu eigen ist. Farbentöne, Tonmalerei. Sie stellen eine Synthese dar, in der sich, soweit Gegensätze vereinbar sind, Züge des Rokokos und der Sturm- und Drangzeit wunderlich mischen. Es ist klar, daß man auch ein Gedicht malerisch und noch weit mehr musikalisch genießen kann, ohne auf den oft nebensächlichen Gedankengehalt zu achten, ebenso, daß früher der Inhalt an „Ideen“ viel zu sehr berücksichtigt wurde. Goethes Fischer wirkt an sich bei entsprechendem Vortrag selbst auf größere Kinder und Leute, die zur Erfassung des Seelischen nicht geeignet sind. Das Rhythmische und Tonliche allein, ohne die Worte, würde wohl ähnliche Empfindungen hervorrufen. Aber gleichwohl, das sind äußerste Endstufen des Dichterischen, Annäherungsversuche an andere Künste, deren Wirkungen doch unerreichbar bleiben. Die Aufgabe der Poesie ist und bleibt, inneres Leben in der Wortform darzustellen.

Schlegel empfindet nun wohl, daß seine Einteilung nicht recht genügt; deshalb läßt er wie Lessing (XVIII) zwischen den liebwerten Nachbarn „auf den äußersten Grenzen wechselseitige Nachsicht“ herrschen. „Sie sind zwo Schwestern, welche einander wechselsweise hülfreich die Hände reichen.“ Er tut dies zugunsten seiner geliebten Schäferpoesie. Denn auch diese „gießt in ihre Schildereyen Empfindungen aus“. Aber es sind dies zarte Rührungen, die das Herz nicht bis in seine Tiefe erschüttern. Welcher Art ist nun die Poesie der Empfindung? Sie „redet ins Herz“, setzt die Affekte in Bewegung. Sie teilt „ihr Feuer und ihr Leben“ allem mit. Ihr Gebiet ist das Drama, die heroischen und bürgerlichen Trauerspiele. Auch sie kann sich des malerischen Ausdrucks bedienen, jedoch nur insoweit, als dadurch die eigentliche Wirkung, die Bewegung und Erregung des Gemüts, nicht verhindert wird. Ein ähnlicher Gedanke findet sich bei Meier. Umgekehrt erwirbt sich die malerische Poesie desto mehr

Anerkennung, „je mehr Empfindung sie ihren Zügen einmischen kann". Sie steht überhaupt in zweiter Reihe. Dies erklärt sich daraus, „daß dem Menschen die Untätigkeit des Herzens unerträglich" ist. Wir hören Dubos reden. Keine Kunst, meint Schlegel, läßt sich so schwer auf einen Grundsatz bringen wie die Dichtung. Die Poesie droht sich also, besonders durch die Vorliebe für die Bilder, der die Schweizer das Wort führten, in zwei Gattungen zu spalten. An diesem Punkte greift Lessing ein. Daraus läßt sich sein geschichtliches und zugleich sein bleibendes Verdienst ermessen. Von seiner eigenen Entwicklung ist an anderer Stelle zu handeln. Hier genügt der Hinweis, daß er sich von Gottsched ab- und Dubos zuwandte. Von späterer Warte aus gesehen, bilden sich die beiden Richtungen aus, deren Bereiche das Schöne und das Erhabene sind. Ihre Höchststufen erreichen sie in Goethe und Schiller. Natürlich a potiori beurteilt.

Von hier aus wird auch ersichtlich, wie verkehrt es ist, von dem Laokoon eine Malerästhetik zu verlangen. Oder sie darin zu sehen oder daran anzuschließen. Kein Künstler jener Zeit hätte diese Aufgabe lösen können, und nichts lag Lessing ferner. Danach erledigt sich auch das schroffe Urteil Justis. Man darf seinen Helden lieben und kann doch seine Schwächen sehen. Mit demselben Rechte könnte man behaupten, daß Winckelmann mehrmals recht unsachlich über Dichter und Werke urteile. Doch wem fällt das ein? Auch die große Begabung ist noch einseitig und kann nur mit ihren Augen in die Welt blicken. Lessing wuchs in einer kunstfremden Umgebung auf, sah und hörte wenig von der Kunst, teilte die allgemeine Ansicht darüber. Woher sollte er auch die Vertrautheit damit gewinnen? Hogarths Kupferstiche, die Zeichnungen von Chodowiecki gefielen. Die Farbenfreude war noch nicht entwickelt. Dazu war jedermann auf moralische Gemälde erpicht, wobei „der Maler die Absicht hat, durch das Besondere, was er vorstellt, dem Verstande etwas Allgemeines zu sagen". In allem Ernste empfiehlt Sulzer, den Dionysius in der Situation darzustellen, wie er „sich von den Töchtern den Bart muß abbrennen lassen", zur Abschreckung für „Tyrannen". Der gefeiertste Maler der Zeit, Mengs, erscheint uns heute frostig und leblos in seinen Werken. Das ist — in kurzen Zügen — die künstlerische Atmosphäre, in die Lessing gestellt ist. Und ruhig darf man zugeben: „Wie Gottsched kein Dichter ist, so fehlt ihm der ausgesprochene Kunstsinn." Natürlich für die bildende Kunst. So ist er eben von Natur und durch Bildung, ein klarer Denker, der im Streben nach deutlicher Erkenntnis aufgeht, für Dämmern und Weben, für das Helldunkle wenig übrig hat. Wohl spricht er (N) von „Karnation", von „Kolorierung", doch ganz im Geiste seiner Zeit. Wie lange ist es her, daß der Farbenreichtum der Welt, die Freude an den Farben entdeckt ist? Daß man in den Bildern nicht mehr Gedankliches darstellt? Und auch in dieser Beziehung hat Lessing Richtiges geahnt, daß gerade in der „Malerei" der Form die erste Stelle zukommt. Noch eine kleine „Tat" sei erwähnt. Im An-

schluß an Jonathan Richardsons Essay on the theory of painting ... (1719) spricht sich Lessing abwägend und vergleichend über den Wert der Zeichnung und der Farbe aus (N, Bl. S. 469) und fällt das bekannte Urteil gegen die Ölmalerei. Die Zeichnung über alles (Kant!). Aber er deutet doch zugleich an, was Max Klinger (Malerei und Zeichnung) neuerdings meisterhaft vollendet hat. „Feder und Stift" können Leistungen zustande bringen, die man in den Gemälden vermisse, „Geist, Leben, Freyheit, Zärtlichkeit", also all die dichterischen Stimmungen, die Anwandlungen in der Not des Daseins darstellen. Freilich hat die Malerei eine andere Aufgabe. Die Äußerung Lessings ist ebenso sinnreich wie für ihn charakteristisch.

Die Form der Darstellung.

Wer das Neue, Eigenartige empfinden will, muß den Blick auf die Vergangenheit richten. Denn die Darstellungsform im Laokoon wie in Dichtung und Wahrheit ist oft genug nachgebildet worden. Gewisse Grundzüge des Verfahrens wiederholen sich immer, man möchte sagen, in jedem Lehrgespräch, das sich auf einen bestimmten Lehrgegenstand bezieht. Wenn man dagegen von Wolff, Baumgarten oder auch weiter von Spinoza herkommt, drängt sich der volle Eindruck des Neuen auf. Ihre Methode ist geometrisch oder mathematisch. Sie gehen von einer Definition aus, leiten daraus die Hauptstücke ab, geben von den einzelnen wieder Begriffsbestimmungen, so daß das Ganze wie ein Netz wohlgeordneter Maschen erscheint, die ineinander greifen. Nicht ohne Grund ist gewöhnlich die äußere Einteilung nach Paragraphen gewählt. Nur eines fehlt zumeist, was Lessing an den Regeln und an nur verständigen Schauspielern vermißt, die Seele, das Leben. Und doch bleibt die systematische Darstellung ihrem Charakter nach dieselbe. Sie ist sachlich, vermeidet individualistische Sprünge, was ernstlicher denkende Menschen abstößt, weshalb ihr in der Wissenschaft eine erste Stelle gebührt. „Zu Erkenntnis und Belehrung," sagt Goethe; der Genuß an der Form kommt erst in zweiter Reihe in Betracht. Selbst wer von Zellen, Elektronen schreibt, muß sich irgendwo und irgendwie erklären, was er darunter versteht, und seine Folgerungen hieraus ziehen. Sonst schwebt Nebel über den Wassern. Nur haben sich unsere Anschauungen über die Entstehungsweise und den Anteil des Ich wesentlich vertieft. Die lebendige Beobachtung bildet den Ausgangspunkt, die Persönlichkeit, die vis intuitiva sprechen allenthalben und vernehmlich mit. Überall ein Wille, der sich kundgibt, ein Auge, das tief geforscht hat, ein Geist, der sich zurechtzufinden, Rätsel zu lösen sucht. Es ist abgekühlte, geklärte Anschauung, so dargestellt, daß sie Finsternisse erhellt, Licht verbreitet, wenn es im Inneren des Forschers selbst tagt. „Wird mein Auge licht seyn, wird's auch mein Stil werden" (Hamann an Herder, 11. Februar 1775). Darstellungsform ist die Art und Weise, wie sich ein Mensch dem anderen mitteilt, um sich verständlich zu machen. Muster systematischen Verfahrens sind sel-

ten. Wie viele Menschen gibt es, die sich in reine Denkorgane verwandeln können! Mathematische Arbeiten, Kants kritische Schriften gehören hierher. Wir wissen aber auch, daß in dem nüchternsten Kopfe oder in dem Forscher oder Kritiker, der alles Subjektive auszuschalten sucht, doch der alte Koboldgeist Phantasie umgeht, daß die Individualität als „angeborne Kraft und Eigenheit“ nie völlig abzustellen ist. Fast jeder Satz in Kants späteren Schriften trägt die Eigenmarke an sich. Genug, wenn wir Haupt- und nicht gleich zwanzig Nebenarten unterscheiden; aber diese Hauptarten tragen grundsätzliche Unterscheidungszeichen an sich. Ihre Verwirrung führt zur Verirrung und ist, wenn einer Mode huldigend, doppelt verwerflich.

Die andere Endstufe bildet die künstlerische Darstellung. „Zu Genuß und Belebung“. Hier will ein Mensch, den die Kraft der Innerlichkeit drängt, „Ideen“, wie man lange genug sagte, gestalten, d. h. innerem Leben, das sich zur Einheit bildet, die äußere Form erteilen, so daß es kraftvoll oder schön blühe wie eine edle Pflanze, sein Leben den anderen mitteile. Erst später besinnen wir uns, daß wir eigentlich diesen Kunstgebilden eine Fülle von Inhalt und Klärung verdanken, daß wir für jenes zweite Leben, das jeder Mensch von einiger Bedeutung führt, hieraus Luft und Nahrung ziehen. Damit verurteilt sich die Theorie der Einfühlung von selbst als einseitig, als psychologistisch. Doch dies nur nebenbei. W. Dilthey macht mit Recht darauf aufmerksam, daß wir uns einen wesentlichen Teil unsres „Verständnisses menschlicher Zustände“ mit der Gewöhnung, durch das Auge des Dichters zu schauen, angeeignet haben. „Kein wissenschaftlicher Kopf kann je erschöpfen, und kein Fortschritt der Wissenschaft kann erreichen, was der Künstler über den Inhalt des Lebens zu sagen hat. Die Kunst ist das Organ des Lebensverständnisses.“

In beiden Fällen schafft sich also die Individualität ihren gesonderten Ausdruck, wenn wir die Meisterwerke, wovon hier einzig die Rede ist, zu Rate ziehen. Im Anschluß daran mag auch die Wort- oder Modefrage — mehr ist es nicht —, ob Laokoon ein „Kunstwerk“ sei, einen kurzen Augenblick interessieren. Rausch vergleicht ihn feinsinnig mit Platons Phädon, worin sich ähnlich „der Logos, die Lehre von der Unsterblichkeit der Seele, als ein Held darstellt, der sich im Kampf mit Einwürfen und entgegengesetzten Meinungen bewähren soll. Es bestätigt sich gerade auch durch diesen Vergleich, daß es die vornehmlich didaktisch angelegten Werke der Wissenschaft sind, welche sich den Kunstwerken verwandt zeigen. Je mehr dem Vertreter der Wissenschaft daran liegt, richtig verstanden zu werden, je nachdrücklicher er seine Hörer und Leser belehren will, umsomehr muß er sich und seine Darstellung auf eine psychologische Weise ihnen anpassen.“ Ein wertvoller Gedanke, der sich — vielleicht gilt er deshalb schon manchem als veraltet? — der Auffassung Schillers annähert. Dieser hat sich gegen den Vorwurf zu verteidigen, daß seine ästhetischen Aufsätze zu künstlerisch angehaucht seien,

und erkennt selbstverständlich an, daß sich eine wissenschaftliche Abhandlung notwendig in logischer Gedankenfolge bewegen müsse. Er rechtfertigt jedoch seine Vortragsweise in einem allgemein zugänglichen Bilde. „Zur Überzeugung des Verstandes" kann die Schönheit der Form sowenig beitragen wie „das geschmackvolle Arrangement einer Mahlzeit zur Sättigung der Gäste". Aber die „Eßlust" kann sie reizen, und das hat doch auch seinen Vorteil; denn wirkliche Gedankenarbeit ist nicht jedermanns Sache. Mit Beziehung auf den Laokoon und die klassische Prosa ist die ganze Frage sehr nebensächlich. Wieland hört einmal mitten in einer Beschreibung auf, mit der köstlichen Begründung, er fürchte, daß Lessing ihn am Ohre zupfe. Um das gleiche zu vermeiden, wollen wir uns auf einige allgemeine, jedoch für diesen und spätere Gedankenkreise wichtige Bemerkungen beschränken. Auf Grund der evolutionistischen Theorie sehen einige Kunstfanatiker, während doch in der Tat echte Kunst und Wissenschaft erst von einer gewissen empfindbaren Höhe beginnen, in jedem Ausdruck eine Art Kunstäußerung (= Wirkung nach außen), wobei die Unbestimmtheit des Begriffs und seine Vieldeutigkeit zu beachten sind. Sie können sich freilich dabei auf R. Hildebrand berufen, wonach es „gewisse Ausnahmen zugegeben, in den Schülerarbeiten etwas absolut Falsches und Dummes nicht gebe". „Alle Stilübung ist zugleich Kunstarbeit." Er denkt dabei an fröhliche Zusammenarbeit in der Klasse. B. Croce hat jedoch die eigentliche Formel geprägt: „Jedes wissenschaftliche Werk ist zugleich ein Kunstwerk", im Banne seines Systems. Es erweitert sich naturgemäß der Gedanke dahin: die Summe der Lebensäußerungen ist ein Kunstwerk. „Bruchstücke" ergeben jedoch kein vollständiges Gebäude. Wer in dem Ausdruck das Kennzeichen sieht, macht alles zum Kunstwerk, das Gestammel eines Trunkenen sowohl wie die Symphonien Beethovens. Jede Grenze fällt. Aber das kam gewissen Leuten gerade recht. Sich als Künstler zu fühlen, ist auch nicht ohne. He has indeed been hailed by certain enthusiasts as the longawaited Messiah of aesthetics (Babbitt, S. 223). Über die Unterschiede von Poesie und Prosa hat Fr. Schlegel (Lessings Ged. u. Meinungen, I. S. 9 f.) ausführlich gehandelt. Erstere will „darstellen", letztere „mittheilen". Auf dem Grenzpunkte steht das „dialogische Kunstwerk". „Das Denken lehren" ist zugleich Mitteilung und Darstellung. „Die Grenzen verlieren sich ineinander, aber die Gattungen bleiben." Wir stellen Ergebnisse von oben zusammen, ohne hier weiter darauf einzugehen: Jeder Mensch ist ein Künstler, wenn er auch nur „nachschafft", alles, was er hervorbringt, ein Kunstwerk; kein wesentlicher Unterschied zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Leistung. Es sind starke Zumutungen an den gesunden Menschenverstand, die hier gestellt werden. Das demokratische Prinzip und die Grenzen der Individualität werden hier überspannt. Eine Arbeit, die wissenschaftlich Fragliches verkünstlert, ist ein Zwitterding und ebenso jede „Dichtung", die einen an sich dichterischen Stoff wissenschaftlich abhandelt. Beides sind Geschmacksverirrungen. Die

Wissenschaft klärt über tatsächlich Gegebenes auf, die Poesie schafft eine, wenn auch nicht höhere, doch immer besondere Welt. Die Wissenschaft ist an gewisse Funktionen des Geistes für die Erkenntnis gebunden, während der Kunst mehr Möglichkeiten zur Verfügung stehen. „Die gute Logik ist immer die nämliche, man mag sie anwenden, worauf man will. Sogar die Art sie anzuwenden ist überall dieselbe" (Lessing, Anti-Goeze). Wer nennt es Zufall, daß Wundt fast das gleiche Urteil ausspricht? „Einzelbeobachtungen, Elimination unwesentlicher Bestandteile, Erklärungsversuche" sind die Grunderfordernisse dieses Verfahrens. „Sollte sich aber jemand mit allen diesen, so verschiedenen Zeiten und Gedankenrichtungen angehörenden Erzeugnissen (wie Galileis Discorsi, Descartes' Meditationen, Laokoon, Dramaturgie) nacheinander beschäftigen, so würde er die ihn vielleicht überraschende Entdeckung machen, daß, wenn man von der Verschiedenheit der Gegenstände absieht und die logische Natur des Verfahrens allein beachtet, all diese Forscher übereinstimmende Wege gehen". Die ganze Streitfrage löst sich, wenn man anstatt Kunstwerk den Ausdruck schöpferische Leistung oder bloß letzteren Begriff einsetzt. Sonst müßte man in nicht allzuferner Zeit auf die Suche nach einem neuen Namen gehen. Inhalt und Form müssen doch wohl ein Ganzes bilden. Also bedingt auch der wissenschaftliche Inhalt seine Form. Croce berücksichtigt wohl den gemeinsamen Ausgangspunkt, aber nicht das Weitere.

Zwischen diese Endstufen reihen sich zahlreiche oder zahllose Verbindungsglieder ein, ohne daß jedoch der grundsätzliche Unterschied aufgehoben würde. Es bleibt zu untersuchen, warum Lessing im Laokoon gerade diese Darstellungsform gewählt hat und worin das Besondere besteht. Es liegt mir vollständig fern, auf einzelne Fragen einzugehen (z. B. Satzbau, Wortwahl usw.); einiges wurde an seiner Stelle mitgeteilt, das übrige wird der akademisch gebildete Lehrer für sich ins reine bringen. Was ist nun neu an Lessings Darstellungsart? Zunächst das empirische Verfahren. Er knüpft an bestimmte Lehrgegenstände (= Demonstrationsobjekte) an, um nicht von Anfang an in der Luft der Abstraktion zu schweben. Dann verwendet er die psychologische, genauer analytische Methode, die psychologia empirica, indem er die Vorstellungsinhalte, die durch einen Gegenstand entstehen, untersucht. Das ist noch nicht das psychologische Verfahren der Gegenwart; denn dieses bezieht sich vornehmlich auf das Ich und seine Vorstellungsverläufe. Beide Betrachtungsweisen sind — an sich, abgesondert — einseitig. Nur aus der Synthese der Wirkung und Gegenwirkung, wie Goethe immer wieder hervorhebt, ergibt sich ein Drittes, das der Wahrheit am nächsten kommt. Jede Ansicht, die nur von einem Standpunkt (z. B. Individualismus usw.) ausgeht, ist von vornherein anfechtbar. Dazu zieht Lessing die Physiologie der Sinne, wenigstens teilweise, in Betracht. Er mißtraut den Vernunftschlüssen ohne Erfahrungsgrundlage. „Wer, Geier," schreibt er an Nicolai, „heißt Ihrem Verstande sich ein System nach seiner Grille machen, ohne Ihre Empfindung zu Rate zu ziehen?" Deshalb beruft er sich auf Homer,

Sophokles, Shakespeare; auch vom Geschichtschreiber verlangt er Nachweise aus der „Erfahrung“, vom Naturforscher wie Wolff durch „Experimente“. Seine Stellung, von historischer Warte aus beurteilt, ist eine Vermittlung zwischen Rationalismus und dem englisch-schottischen Empirismus. Das tritt am deutlichsten in seiner kritischen Eigenart zutage. Er prüft das Werk und die Wirkung, das Verfahren des Künstlers, ohne jedoch auf die ersten Quellen, die Gestaltungskraft des schaffenden Künstlers und das Verhalten des Betrachtenden, also das Voninnenheraus, zurückzugehen; diesen Weg betraten erst die Stürmer und Dränger. Dadurch sucht er bestimmte Regeln, meist technischer Art, auch Grundsätze für sich zu gewinnen. Diese Regeln sind jedoch nicht alle von unbedingter Gültigkeit. Das Genie kann sich darüber hinwegsetzen oder neue schaffen. Seiner Kritik fehlt das rechthaberische Wesen des Individualismus, der sich „für das Publikum hält“. Sie bindet sich an Autoritäten. Letztere sind die genialen Meister der Kunst und der Geschmack. Auch dieser ist keine fertige Größe, sondern in seiner Vollkommenheit ein nie ganz erreichtes Ziel. Er darf dieselbe Gesetzgebung beanspruchen wie in sittlichen Fragen das moralische Bewußtsein, in wissenschaftlichen der Verstand. Ferner: „Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzückung erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann“ (H. Dram., Ank.). Der echte Lessing. Sein Weg zur Wahrheit führt über den Irrtum, über das Zweifeln. Die bekannte Bemerkung trifft auf den Laokoon besonders zu: „Ein kritischer Schriftsteller richtet seine Methode am besten nach dem Sprüchelchen ein: Primus est sapientiae gradus falsa intellegere, secundus vera cognoscere. Er suche sich nur erst jemanden, mit dem er streiten kann, so kommt er nach und nach in die Materie, und das übrige findet sich.“ Folglich entsteht der Eindruck lebendiger Unmittelbarkeit wie bei einem Zwiegespräch, und so wurzelt das, was die Darstellung so anziehend macht, in Lessings kernfrischer, kampfesfroher Persönlichkeit. Damit ist zugleich angedeutet, warum er gerade diese Form wählte. Man kann sich mit dem Bescheid „Nachahmung“ zufrieden geben. Diderot hatte in seinem Kampfe gegen die klassizistische Richtung diesen Plauderton eingeführt. Mit Recht aber gibt Belouin zu bedenken, daß die Feststellung der Nachahmung nichts bedeute, die Frage nach dem Warum bilde die Hauptsache (S. 1 f.). Einen Fingerzeig erteilt uns Schillers Urteil über die „populäre Diktion“. Diese sei besonders am Platze, wenn der Schriftsteller bei den Lesern noch keine besonderen Fachkenntnisse, „bloß die allgemeinen Antriebe zur Aufmerksamkeit“ voraussetze. Das Streben nach Volkstümlichkeit der Darstellung liegt in der Richtung der Zeit. Lessing wendet sich an weitere Kreise. Auch täuscht er sich nicht darüber hinweg, daß die ästhetische Forschung noch in ihren Anfängen stehe. „Wahrlich, keiner von ihnen (den Klotzianern) sollte Professor sein, wenigstens nicht Professor in den schönen Wissenschaften. Alle sollten sie noch Studenten, und fleißige, bescheidene Stu-

deuten sein" (Ant. Br.). In gleichem Sinne gibt sich Mendelssohn damit zufrieden, wenn er nur die Grundlinien zu einem künftigen Lehrgebäude mit einiger Richtigkeit gezeichnet hat. Ferner widerstrebt Lessing alle trockene Nüchternheit in der Ausdrucksform. „Jeder einseitige Vortrag, er sei noch so vollkommen, noch so methodisch gefaßt, kommt uns traurig und steif vor." Goethe leitet diese Wirkung daraus her, daß der Mensch kein lehrendes, sondern ein lebendiges, handelndes und wirkendes Wesen sei. „Nur in Wirkung und Gegenwirkung erfreuen wir uns" (Diderots Versuch . . .). Die rein systematische Darstellung ist logische Abstraktion, ein Abzug aus dem vollen Strome, Entseelung des Lebendigen. Gleichwohl ist in keiner wissenschaftlichen Abhandlung das deduktive Verfahren ganz entbehrlich. Auch der Laokoon enthält (außer in XVI) noch zahlreiche Beispiele davon. In dem Fortschreitenden liegt auch hier die Anziehungskraft auf nicht fachmännisch Geschulte. Lessing kennt schließlich die Grenzen seiner Individualität. Das trocken Systematische liegt nicht in seiner Art. Er vermag wohl, einen Gedanken, der ihn lebhaft beschäftigt oder zum Widerspruch reizt, bis in seine Verzweigungen zu verfolgen und den Kern von allen Zutaten loszuschälen; aber sich jahrelang mit einem einzigen Gedankenkreis zu befassen, gleich Kant die verwickelten Fäden eines ungeheuren Netzes zu entwirren und jedem seine Stelle anzuweisen, das ist ihm nicht gegeben. Literarische „Essays" sind seine Aufsätze in der Hamburgischen Dramaturgie geblieben, und ein Spaziergang durch die Grenzbezirke zwischen Poesie und Kunst ist der Laokoon.

Diesem Grundcharakter entspricht der Aufbau des Ganzen. Bezeichnend ist der Wechsel zwischen klarbewußter Absicht und spielendem Sichgehenlassen, genau wie es der Spaziergänger hält, der, ohne die ins Auge gefaßte Richtung zu verlieren, hier und da vom geraden Wege abweicht, um einen Gegenstand zu betrachten oder eine Aussicht zu genießen. Bis ins einzelnste berechnet ist das „Gerüste des Gebäudes". In der Mitte stehen wie starke Eisenträger, die das Ganze stützen sollen, die grundlegenden Sätze (XVI). Vieles deutet auf diese Pfeiler hin. Immer stärker wird die Spannung auf das Letzte, was der redegewandte Kritiker noch zu sagen hat. Ein bemerkenswerter Einfall ist schon die Wahl des Ausgangspunktes, diesen bilden zwei damals anerkannte Meisterwerke. Freilich wird dagegen eingewendet — schon von Goethe —, daß beide eigentlich nicht vergleichbar seien. Aber welch andere Wahl hätte er sonst treffen können? Übrigens prüft er hauptsächlich die Darstellung des körperlichen Schmerzes in nächster Beziehung zu beiden Lehrgegenständen und verläßt, nachdem er noch in der scharfsinnigen Überleitung das Verhältnis zwischen den Künstlern und dem Dichter untersucht hat, mit weisem Bedacht den bisherigen Kreis.

Bemerkenswert ist auch das Geschick, womit er sich seine Gegner sucht; das hat gleich Herder empfunden. Es sind keine abgetanen Größen, sondern ernstzunehmende Widersacher. Caylus gehört sogar zu dem Freundeskreis Hagedorns und Oesers. Wie „der Grundgedanke siegreich und

in wahrhaft dramatischer Lebendigkeit bis zum Höhepunkt fortschreitet" (Rausch), so baut Lessing auch die zweite, an Umfang etwas geringere Hälfte mit feinstem Verständnis auf. Zuerst behandelt er das Hauptthema der Arbeit. Um aber die Teilnahme wachzuerhalten, knüpft er daran die sich organisch anschließende Untersuchung über das Schöne und Häßliche und die ebenfalls damals vielerörterte Streitfrage über den Homerischen Schild.

Wie spielend und mit welch überlegenem Urteil bewegt er sich ferner in den einzelnen Teilbezirken. Jahrelang mag ihn der eine oder andere Gedanke beschäftigt haben. Man schreibt leicht „albernes Zeug", wenn man „seine Gedanken unter der Feder reif werden läßt", sagt er von sich (an Mend., 18. Dez. 1756); aber „die Feder läuft einmal", fügt er hinzu. Er nennt das „von der Faust weg schreiben". In dieser Hinsicht erscheint vieles als Stegreifrede (Improvisation), aber von jener höchsten Art, die aus der Triebkraft des Augenblicks gestaltet und gestalten kann, weil nicht der Gedanke den Meister, sondern der Meister den Gedanken meistert.

Was endlich der Darstellung köstliche Frische verleiht, ist, wie Frey besonders hervorhebt, die Verwandlung des Deduktiven in Induktion, des Starren in Bewegung oder, in der Sturm- und Drangsprache Herders ausgedrückt: „Sein Buch ein fortlaufendes Poem, mit Einsprüngen und Episoden, aber immer unstät, immer in Arbeit, im Fortschritt, im Werden — sein Buch ein unterhaltender Dialog für unsern Geist." Herder fühlt in dem Werden den Lebenshauch der ἐνέργεια, indem jedes Glied selbständig und von eigener Kraft erfüllt ist. Deshalb empfindet er zuerst, was öfters wiederholt wurde, die Eigenart der Schrift, die darin besteht, daß der Verfasser uns ein ideales Abbild seines Gedankenganges, teilweise den Widerhall der inneren Vorgänge gibt. Lessing zeigt uns (nach Herders Urteil) „nicht bloß was, sondern wie er es gedacht hat; er führt uns in die Werkstatt seines Geistes und läßt uns denken".

Der Laokoon ist ein nicht übertroffenes Meisterstück lehrhafter und zugleich lebensvoller Darstellung. Als solches hat er bis zur Gegenwart fortgewirkt und wird seinen Wert behalten, wenn auch die Ergebnisse im einzelnen entwertet sind. Wissensurteile können veralten, was aus der Innerlichkeit geboren ist, nicht. Mit leichter Mühe kann seine Gedankenfolge in die Form eines Lehrgespräches übertragen werden; in dieser Hinsicht ist er (von der Zeitdauer abgesehen) das Abbild einer idealen Unterrichtsstunde. Dieses Leben strömt von der Persönlichkeit Lessings aus. Nüchtern in der Entwicklung der Gründe und Gegengründe, entschieden in seinem Urteil, wenn er sich seiner Sache sicher weiß, unerbittlich in der Abwehr des Verfehlten oder anmaßlichen Dünkels, reich an Witz und nicht ohne Humor, voll Ehrfurcht gegen das Große, ernst und in die Tiefe der Erkenntnis strebend, kampfesfroh sich aller ritterlichen Waffen bedienend: in diesem Lichte tritt er uns im Laokoon entgegen, das Bild eines echten, eines deutschen Mannes.

Lessing rühmt an Mendelssohns Schrift „Über die Empfindungen", daß der Verfasser zugleich ein „gründlicher Kopf" und ein „schöner Geist" sei, er rühmt die kunstreiche geschickte Anordnung und Verteilung des Stoffes, „daß man sehr unaufmerksam sein müßte, wenn sich nicht am Ende, ohne das Trockne . . . empfunden zu haben, ein ganzes System in dem Kopfe zusammenfinden sollte". Ein Urteil, das sich ohne Zwang auf den ein Jahrzehnt später entstandenen Laokoon anwenden läßt.[1]) Erich Schmidts schöne Worte über den „Torso" mögen den Ausklang bilden: „Heut und immer fort schlägt jede Berührung anregende Funken aus diesen Steinen, und wir haben in den scharf gezogenen Kreisen des „Laokoon" noch lange nicht ausgelernt" (I S. 498).

Zur Literatur.

Keine Vollständigkeit, sondern Rechenschaft über Anregungen. Für ältere Werke verweise ich auf Goedekes Grundriß (IV, S. 143 f.) und Blümner.

Hugo Blümner, Lessings Laokoon (Berlin 1880, 2. Aufl., Weidmann); Lachmann-Muncker IX, S. 1—177; Erich Schmidt, ferner Borinski, Danzel-Guhrauer sind vorausgesetzt.

Irving Babbitt, The new Laokoon, Boston and New York 1910, Houghton Mifflin Comp.

Alwill Baier, Aus der Vergangenheit. Ak. Reden und Vorträge, Berlin 1891.

Friedr. Breitmaier, Gesch. d. Poet. Theorie u. Kr. von den d. Disc. d. M. bis auf Lessing, 2 Teile, Frauenfeld 1888—89, J. Huber.

Franc Egb. Bryant, On the limits of Descriptive Writing apr. of Lessing's Laokoon, Ann Arbor, Mich. 1906.

Max Dessoir, Geschichte der Neueren deutschen Psychologie. 1. Bd. Von Leibniz bis Kant, Berlin 1894, Carl Duncker.

W. Dilthey, Beiträge zum Studium der Individualität, Sitzungsber. d. Pr. Ak. d. W. 1896 (1. Halbb. S. 295—335).

Hans Diptmar, Lessings Laokoon im Lichte der Vergangenheit und im Urteil der Gegenwart (Bayer. Gymnasialbl., 1911, S. 273 ff.).

Ernst Elster, Das 16. u. 17. Kap. in Lessings Laokoon, Zeitschr. für vergl. Litgesch. Bd. XIII (1899).

Ernst Fährmann, Rousseaus Naturanschauung, Diss. Leipzig 1899.

Anselm Feuerbach, Der Vatikanische Apollo, 2. Aufl., Stuttgart 1855.

Heinrich Fischer, Lessings Laokoon und die Gesetze der bild. Kunst, Berlin 1887, Weidmann.

Adolf Frey, Die Kunstform des Leff. Laokoon, Stuttgart u. Leipzig 1905.

Ludwig Goldstein, Mendelssohn und die deutsche Ästhetik, Königsberg 1904 (Teutonia, herausg. von Uhl, 3. H.).

Hamann, Sämtl. Schriften, herausg. von Fr. Roth (ab 1822).

Richard Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst, Köln 1907, Dumont-Schauberg.

Wilhelm Heinse, Sämtl. Schriften, herausg. von H. Laube, Leipzig 1837—38.

1) Eine Reihe von Fragen, die nicht den Kern des Laokoon betreffen, wird in den anderen Aufsätzen behandelt.

Heinrich Home, Grundsätze der Kritik üb. von Meinhard, 1772 (zuerst übersetzt 1765, ersch. ab 1762).
Johannes Merz, Das ästhetische Formgesetz der Plastik, Leipzig 1892, E. A. Seemann.
Theodor A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901, S. Hirzel.
Ernst Te Peerdt, Das Problem der Darstellung des Momentes der Zeit in den Werken der mal. u. zeichn. Kunst, Straßburg 1908.
Alfred Rausch, Die Form der Darstellung in Lessings Laokoon (Ehrengabe der Latina), Halle 1906.
Konrad Rethwisch, Der bleibende Wert des Laokoon, 2. Aufl., Berlin 1907, Weidmann.
Friedrich Schlegel, Lessings Geist aus seinen Schriften oder dessen Gedanken und Meinungen, 3 Teile, Leipzig 1810.
Johann Ad. Schlegel, Herrn Abt Batteux Einschränkung der Schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz aus dem Französischen übersetzt und mit verschiedenen eigenen damit verwandten Abhandlungen begleitet, Leipzig 1751, 3. Aufl. 1770.
August Schmarsow, Erläuterungen und Kommentar zu Lessings Laokoon, Leipzig 1907, Quelle & Meyer.
James Sime, Lessing, 2 Bände, London 1877, Trübner & Co.
Robert Sommer, Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller, Würzburg 1892, Stahel.
Heinrich v. Stein, Die Entstehung der Neueren Ästhetik, Stuttgart 1886, Cotta.
Ludwig Volkmann, Grenzen der Künste, Dresden 1903, Kühtmann.
Derselbe, Das Bewegungsproblem, Eßlingen 1908.
Joh. Winckelmanns sämtliche Werke, 12 Bände, Donaueschingen 1825.
Wilhelm Wundt, Essays, Leipzig 1906 („Lessing und die kritische Methode").

Besondere Anschauungsmittel: Ziehen, Kunstgeschichtliches Anschauungsmaterial zu Lessings Laokoon, Leipzig ab 1899, Velhagen & Klasing. — Weidel, Laokoon (Bilder aus der Kunst aller Zeiten, Mappe 1), Steglitz-Berlin 1911.
Vortreffliche Abbildungen: H. Luckenbach, Archäologische Ergänzungen, Progr., Donaueschingen 1907, München, Oldenbourg.

II.

Fabeln.

Drey Bücher.

Nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts.

1759

Zur Einführung. Im fünften Abschnitt handelt Lessing von dem Nutzen der Fabeln für den Unterricht. Es ist lehrreich zu lesen, welch pädagogisch neuzeitliche oder noch gültige Gedanken sich darin finden. Er empfiehlt Erfindung von Fabeln und Erweiterung als eine dem jugendlichen Alter sehr angemessene Übung, indem man vom Finden einzelner Züge zum Erfinden vorschreitet; die „Reduktion" (die Zurückführung des Allgemeinen auf einen besonderen Fall) hält er für den zweiten „gradus ad Parnassum". Bei solcher Tätigkeit „wird der Knabe ein Genie werden, oder man kann nichts in der Welt werden". Wecke den Künstler im Kinde, lautet die entsprechende moderne Formel. Ein Zeichen, wie alte Ansichten in neuem oder modischem Gewande fortleben. Aber Lessing empfindet doch die Unmöglichkeit oder auch die Bedenken einer solchen Züchtung: „Nicht, daß ich damit suchte, alle Schüler zu Dichtern zu machen." Ein Volk von lauter Dichtern und Künstlern, ein vollbesetzter Parnaß, in dem alles singt und reimt wie zu Horazens Zeiten oder malt und musiziert, niemand arbeitet, welch beglückendes Zukunftsbild! Aber nur das Genie kann das Genie entzünden, die kraftvolle Individualität bricht sich Bahn und erstarkt gerade durch den Widerstand. Die ganze Erzieherfreude und optimistische Zuversicht des 18. Jahrhunderts, die bis auf Goethe und Schiller hinaufreicht, spricht sich darin aus. Nur hatte die rationalistische Richtung ihr bestimmtes und festes Endziel, während heutzutage alle Möglichkeiten ihre Propheten finden.

Lessings eigenes Verfahren lernen wir aus diesen Anleitungen kennen. Seine Fabeln — Beispiele aus der Erfahrung beweisen ihre anregende Kraft — verdienen wohl einige Berücksichtigung, von den Abhandlungen die Vorrede und der erste Teil, vielleicht Auszüge aus dem zweiten. In ganz kurzer Zeit läßt sich die Sache erledigen.

Vorrede.

Sie enthält „die Geschichte des Buchs", dazu die Abwehr gehässiger Angriffe. Aber das allein macht ihren Reiz nicht aus. Man kann von solchen Dingen so nüchtern objektiv handeln, daß der Leser, wie Lessing 1757 mit Beziehung auf gewisse „Originalstücke" schreibt (VII S. 76), „nach den Regeln gähnen muß". Es ist das persönlich Lebensvolle, die Seelenkraft, die daraus atmet, was uns besonders anzieht. Nicht allzuhäufig erschließt Lessing sich, sein Inneres so frei, öffnet die Pforten des Herzens wie hier. Er erscheint auch von diesem Gesichtspunkte als die ausgesprochen männliche Persönlichkeit, der es widerstrebt, den Empfindsamen zu spielen. Ein wichtiger Zug in seinem Gesamtbilde. Sein Gemüt ist reicher und tiefgründiger, als die Werke anzeigen. Wir erfahren der Reihe nach von seinem Verhältnis zu den früheren Schriften, von der Frage der Umgestaltung, von den Sorgen und Nöten der schaffenden Tätigkeit, der Beziehung zwischen den Regeln und der Unmittelbarkeit.

Das ereignisvolle Jahr 1759 bedeutet für Lessing einen Abschluß mit der Vergangenheit und eine Hinwendung zu neuen, größeren Aufgaben, also einen Wendepunkt. Ins Leben jedes bedeutenden Menschen überhaupt tritt früher oder später der Augenblick ein, der ihm im Vorblick auf Zukünftiges das bisher Geleistete in veränderte, oft verzerrte Beleuchtung rückt. Er wundert sich über sich selbst. In diesem Zustande der Selbstbesinnung muten Lessing die eigenen Geisteskinder wie „fremde Geburten" an. Nur wer sich nicht mehr in der Aufwärtsbewegung befindet, kniet anbetend vor seinen Werken. Es ist keine Redensart, wenn Lessing an Vernichtung der Arbeiten denkt, sachlichen Tadel als berechtigt anerkennt. Nicht immer ist er so gleichgültig gegen Urteile. Welche Bescheidenheit, welche Pietät und welche Anforderungen zu eigenem rastlosem Streben schließt die Rücksicht auf die „freundschaftlichen Leser" in sich. Hier spricht der Mensch zum Menschen, ein edler Sinn aus jeder Zeile. Ist dies wirklich der kampfesfrohe Lessing, der im selben Jahre (oder kurz darauf) zum vernichtenden Schlage auf Gottsched ausholt? Und doch wirft ihm in der gottschedisch angehauchten Zeitschrift „Das Neueste aus dem Reiche der anmuthigen Gelehrsamkeit" 1760 (S. 750) einer der Betroffenen vor, Lessing habe selbst eingestanden, „daß viele von seinen Schriften nichts getauget; und also gleichsam alle seine Bewunderer ins Angesicht ausgelachet". — Goethe und Schiller sehen sich später vor dieselbe Entscheidung gestellt: Verwerfung oder Umarbeiten der früheren Schriften. Beide einigen sich schließlich darin, daß die Jugendwerke als Selbstzeugnisse ehemaliger Lebensstufen ihren Wert behalten. Und damit haben sie ein für allemal das Rechte gefunden. Lessings vertiefte Einsicht im Bunde mit seiner Selbstkritik gebietet ihm die Umgestaltung.

Sein Geständnis, daß er sich „auf dem gemeinschaftlichen Raine der Poesie und Moral" besonders wohl fühle, hat eine über den engeren Zu-

sammenhang hinausreichende Bedeutung. Lange Zeit, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, war alles in einem vereinigt. Denken und Dichten galten als dieselbe Tätigkeit, Prosa und Poesie fielen zusammen. Zwischen den einzelnen Künsten wurden nur unwesentliche Unterschiede gemacht. Kurz zuvor hatte er sich, in regem Gedankenaustausch mit Mendelssohn und Nicolai, mit dem Wesen der epischen und dramatischen Dichtung beschäftigt. Die Fabel galt manchen als die höchste Dichtungsart; sie entsprach vortrefflich der Richtung und poetischen Leistungsfähigkeit des Rationalismus, die darin gipfelte, einen „lehrreichen moralischen Satz" (Gottsched) in Anschauung oder anschauende Erkenntnis umzuwandeln. Fischer wirft die Frage (S. 13 ff.) auf, was Lessing in diesem Zusammenhang unter Moral oder moralisch verstehe. Das ist nicht so nebensächlich. Eine Reihe von Fabeln stellen den Triumph der List, des Bösen über das Gute dar. Er beschränkt deshalb den Gedanken dahin, daß „die Moral der Fabel gewöhnlich eine negative sein" werde. Die Erklärung der Wahl dieses Wortes liegt jedoch in folgendem. Erkenntnis und sittliches Handeln sind für den Rationalismus wesensverwandte Begriffe; deswegen wurden sie häufig füreinander gebraucht. Alles, was sich an die cognitio superior wendet, kann diesen Namen führen. Noch Sulzer bestimmt den Zweck des moralischen Gemäldes dahin, „durch das Besondere ... dem Verstand etwas Allgemeines zu sagen" (II S. 450). Nachher heißt es „lehrreich", Gegensatz gedankenlos, leer. Wir dürfen also Lebensweisheit dafür einsetzen, teils zum Ansporn, teils zur Abschreckung. Unter dem Titelkupfer der schönen deutschen Ausgabe (1736) der Neuen Fabeln von de la Motte, die Glafey übersetzte, stehen die zwei Verse:

> Die Fabel übt alhier in Demuth ihre Macht,
> Die Wahrheit wird dadurch auch Fürsten beygebracht.

Das ist die Auffassung der damaligen Zeit. Besondere Beachtung beanspruchen Lessings Äußerungen über seine Arbeitsweise. Er kann nur „mit der Feder in der Hand" denken. Mehr als anderswo redet er hier von der Freude und dem Selbstlohn des Schaffens. Der berühmte Vergleich mit der Empfängnis (schon antik) drängt sich ihm auf. Dabei spricht er sich auch über den Wert der vorgefaßten „Regeln" aus; sie sind wie die Gesetze da, um im Eifer der Leidenschaft übertreten zu werden. „Hiermit aber will ich den Nutzen der Regeln nicht ganz leugnen" (1756); auf ihnen beruht die „Ordnung und Symmetrie" des Ganzen. Lessing steht hier wie öfters an den Pforten der letzten Erkenntnis. „Das Genie hat seinen Eigensinn", es durchbricht alles Erdachte, Gekünstelte, folgt seiner Bahn. Trotzdem wäre die Folgerung übereilt, als ob er hier schon die urschöpferische Gabe des Genies völlig erfaßt hätte, in der Art, wie sie sich zum Schlusse der Hamburger Dramaturgie ankündigt. Aber die Vorahnung (das Studium Shakespeares!) macht sich bemerkbar. Deswegen breitet sich ein elegischer Hauch, das Bewußtsein des nicht völlig Zureichenden über die ganze Vorrede. Erst der letzte Satz gibt uns den

fröhlichen und humorvollen Lessing wieder. Schimpfen ist gesund, die Hauptsache, daß man rechtzeitig den geeigneten Gegenstand findet.

Das Thema der folgenden Abhandlungen kündigt sich in den beiden Gegensätzen: antik und modern, „die Wahrheit führende Bahn des Äsopus — die blumenreichern Abwege" der schwatzhaften Neuern mit aller Bestimmtheit an. Über die „Blumen der Schreibart", die malerische Manier wurde in der Besprechung des Laokoon das Ausreichende mitgeteilt.

Von dem Wesen der Fabel.

Mithin eine begriffliche Untersuchung, die in eine Definition ausmündet. „Was that Sokrates anders, als daß er alle wesentliche Stücke, die zu einer Definition gehören, durch Fragen und Antworten heraus zu bringen, und endlich auf eben die Weise aus der Definition Schlußfolgen zu ziehen suchte?" (Literaturbriefe 11). Die erste Abhandlung ist die „weitläufigste und dabey die wichtigste" (Literaturbriefe 70). Gleich zu Anfang scheidet er die epische und dramatische Fabel von derjenigen, die diesen Namen eigentlich verdient, und wir täten gut, seinem Beispiel zu folgen. Seine Erklärung, daß die Fabel bei gewissen Anlässen entstanden sei, hat einiges für sich (vgl. z. B. Menenius Agrippa, Liv. II 32), wobei natürlich von Äsop und den damit zusammenhängenden verwickelten Fragen der Kürze wegen abzusehen ist.[1]) Sie wäre also eine Mitteilungsform, die der Allgemeinheit verständlich ist (vgl. sprichwörtliche Redensarten), und bezieht sich auf einen bestimmten Fall. Köstlich wirkt nun die Überleitung zu den Auseinandersetzungen mit den Vorgängern, indem er mit scherzhafter Selbstironie auf ein bekanntes Beispiel aus der Fabel (Der Fuchs und der Löwe) anspielt. „Es ist kein unbetretener Weg", in der Tat: von Aphthonius bis auf Wundt und darüber hinaus.

Nunmehr folgt eine echt sokratische ἐξέτασις, eine kritische Prüfung der Ansichten mehrerer Vorgänger, die Lessing geschickt auswählt. Nur daß er die Leute nicht wirklich auf der Straße anhält, bei ihnen vorspricht und sie ausforscht, sondern sie zitiert; denn sie sind entweder weit fort oder schon im Reiche des Hades, wo Sokrates seine Lieblingsbeschäftigung bei den Größten fortzusetzen gedenkt: ob sie wirklich weise sind oder es nur zu sein vermeinen. Lessing belebt die trockene Untersuchung auf alle mögliche Weise, aber nicht in bewußter Absicht, sondern aus innerer Notwendigkeit. Er kann einfach nicht anders. Alle Langweiligkeit widerstrebt ihm. Keine seiner Schriften stößt durch den unpersönlichen Charakter der Darstellung ab. Immer ist er mit seinem Ich beteiligt. Dazu kommt, worauf Fr. Schlegel (Werke her. v. Minor, II S. 152) aufmerksam macht: „Wie lebendig und dialogisch seine Prosa ist, bedarf keiner Auseinandersetzung." Die äußeren Kennzeichen des Zwiegesprächs wären Fragen, Einwände, Zustimmung, Abfertigung usw. (vgl.

1) Das Diesbezügliche enthält jede griechische Literaturgeschichte.

„Was will er mit seiner Allegorie? — Ähnliches! Ähnliches — Vortrefflich! — Eine lächerliche Frage!" u. a.); doch das könnte auch rhetorische Mache sein. Viel wichtiger sind die inneren Merkmale, wobei die Hauptfrage bleibt: Ist es bloß Spiel, Pose oder notwendiger Ausdruck der Individualität? Daß letzteres zutrifft, sollte man im Ernste nicht bestreiten. Wer einen Beweis für nötig erachtet, betrachte unter diesem Gesichtspunkt seinen Aufsatz „über eine Aufgabe im Teutschen Merkur" (1776). Genau dasselbe Verfahren, und doch war die Arbeit nicht für eine Veröffentlichung bestimmt. Ferner ist seine Methode so natürlich wie nur möglich. Jeder vernünftige Mensch müßte es ähnlich machen. Die Annahme der Künstelei ist um so mehr zu bekämpfen, als sich Redensarten erfahrungsgemäß leicht einbürgern und Nachbeter finden. Lessing sieht seinen Gegner vor sich und „streitet" mit ihm. Die Gefühlswelle steigt auf und nieder, bald leichte Bewegung, bald Sturm und dann wieder ruhige klare Fläche. Zuerst nüchterne Sachlichkeit, hierauf Widerspruch, immer stärker anschwellende Ungeduld und neue Einwände, mitunter leise Ironie und schneidender Hohn, daneben rückhaltlose Anerkennung. Diese dramatisch belebte und doch kristallklare Darstellungsweise ist nichts Zufälliges, nichts Gemachtes. Ritterlich, d. h. kampfesfroh und ehrlich, habe ich sie an anderer Stelle genannt, und unter dem Bilde eines Ritters mag man sich ihn am liebsten vorstellen. Ein wiedererstandener Ritter ohne Furcht undd Tadel. Durch die Zeilen blickt das klare Auge, die vornehme Gesinnung Lessings, der nicht philisterhaft alles verwirft, was nicht in den eigenen Kram paßt. Übrigens ist dies ein natürlicher Ausgleich. Der temperamentvolle Polemiker, der seiner Sache gewiß ist, spendet auch freudige Anerkennung. Selbstverständlich kann nur von verkleidetem oder einseitigem Dialog die Rede sein; denn der andere Teil kommt ja nicht zum Wort, zur Verteidigung. Ähnlich ist Goethes Verfahren in dem Aufsatz über Diderot.

Lessing greift nun an de la Mottes Begriffsbestimmung zwei Punkte an: Allegorie und Lehre. Den Beweis führt er an bestimmten Beispielen, d. h. aus der Erfahrung, und im Anschluß daran entwickelt er seine Folgerungen. Die nächste ist: „Erzählung", und zwar im Tempus der Vergangenheit. Über den Begriff der Allegorie ist weniges nachzuholen (vgl. Laokoon); er war damals noch nicht recht klargestellt, insofern teilweise schon etwas Ähnliches wie Symbol damit verknüpft wurde. Lassen wir uns darüber durch Herder unterrichten. „Sie bedeutet Eins durchs Andre, αλλο durch αλλο ... Ich kann sagen, daß bildende Kunst eine beständige Allegorie sei, denn sie bildet Seele durch Körper ... und zwei größere αλλα kanns wohl nicht geben" (1778; VIII S. 79). Er denkt mehr an das nahverwandte Metaphorische. Nach Tumlirz (Tropen u. Fig., Prag 1892) ist die Allegorie „eine weitergeführte Metapher" und beruht auf dem „Gleichnis". Es fehlt noch immer die letzte Klarheit. Wir wiederholen daher unsre frühere Definition. Die Allegorie bedeutet an sich wenig oder nichts, sondern erhält

ihre Bedeutung erst durch den weiteren Sinn, den wir daraus entwickeln müssen. Sie ist ein Rätselspiel. Ähnlich erklärt auch Fischer: Die „Analogie ist aber keine Allegorie, was so leicht angenommen wird, denn sie verhüllt nicht, sondern sie verdeutlicht, sie ist kein bloßes Kleid, sondern ein selbständiges Beispiel" (S. 11). Damit sind wir wieder bei Lessing angelangt. Seine Auffassung trifft zu; manches wird erst durch die spätere Übernahme des Wolffschen Begriffs der anschauenden Erkenntnis vollends verständlich. Die leitenden Gesichtspunkte sind: „ein besonderes Ding" — ein wirklicher Fall — die Tiere sind nicht Schemen für etwas anderes, sondern selbständige Wesen. Mit Recht behauptet er auch, daß das Allegorische nicht mit dem Anschaulichen überhaupt zu verwechseln sei; sonst tritt unheilbare Begriffsverwirrung ein. Weniger glücklich ist er in der Anwendung auf die „zusammengefaßte Fabel". In dem Beispiel von den „Himerensern" handelt es sich um einen unselbständig und nicht völlig ausgeführten Vergleich. Die Schlußfolgerung bleibt bestehen: das Allegorische hat mit der Fabel nichts zu schaffen. Die Erzählung von dem „Mann" und dem „Satyr" nähert sich dem Epigramm. Die Frage der „Lehre" wurde schon besprochen. Lessing erklärt sich in seiner Rezension der Holbergschen „moralischen Fabeln" bereit, nachzuweisen, daß „unter allen 232 nicht 32 leidlich sind". Der Name ist unglücklich gewählt. Die Einfälle des bedeutendsten Komödiendichters Dänemarks (1684—1754) sind nicht eigentlich Fabeln im strengen Sinne des Wortes, sondern, seiner Individualität entsprechend, satirische Gedichte. „Mißhandlung" der Fabel!

Das zeigt sich gleich an dem zweiten Fabulisten, der auf der Bildfläche erscheint, an Richer (1685—1748). Seiner Gewohnheit nach fällt Lessing zuerst ein allgemeines Urteil über dessen Leistung. Was ist „neu" an seiner Erklärung? „Kleines Gedicht, Bild, Regel." Alle drei Bestimmungen werden beanstandet. Die poetische Sprache verträgt sich nicht mit dem nüchternen Zweck der Fabel. „Regel" bedeutet praktischer Grundsatz als Richtschnur für das Tun, in der Fabel handelt es sich nur um Mitteilung von Lebensweisheit. Von großer Wichtigkeit für die tiefere Erkenntnis — und zur Vermeidung üblicher Mißverständnisse — sind die bei dieser Gelegenheit „hervorgelockten" Erklärungen der Bezeichnungen „Bild" und „Handlung", wobei ich in der Hauptsache auf die Besprechung des Laokoon verweise. Bild ist nicht in unserem Sinne Gesamtanblick einer Einheit wie in der Malerei, sondern ein anschaulicher Einzelzug. „Handlung" unterscheidet Elster mit Recht nach dem Lebens- und dem Kunstbegriff. In letzterer Beziehung geht Lessing über Aristoteles, der starr an dem technischen Verfahren festhält, hinaus. Handlung ist alles, was — meist durch äußere Einwirkung veranlaßt — einen inneren Antrieb in Bewegung setzt und zur Verwirklichung treibt. Er spottet nicht ohne Grund über die Ansicht, die auch jetzt noch nicht überwunden ist, daß Handlung nur da stattfinde, wo die Helden mit den Schwertern um sich schlagen, „sich balgen". „Vielleicht weil sie (die Kunstrichter) zu me-

chanisch denken", nur das Greifbare auffassen können. Vergessen wir diese Stellungnahme von innen nach außen nicht; es ist das Herdersche an Lessing. Nicht beachtet wurde eine Ergänzung dazu. Nach Batteux kommen Handlungen nur vernünftigen Wesen zu (S. 434). Lessing zeigt an dem Beispiel der kämpfenden Hähne, daß es auch triebhafte Handlungen gibt. Wie nahe streift er hier — freilich nur vorübergehend — an das Unbewußte, die „kleinen Vorstellungen" des Leibniz. Was bleibt also von Richers Definition noch übrig? Nichts.

Breitinger weiß im siebenten Abschnitte seiner Dichtkunst „Von der Esopischen Fabel" mancherlei zu berichten. Die Erzählung ist der Körper, die moralische Lehre die Seele, die Haupt-Absicht der Fabel. Die Geschichte, heißt es weiter (I S. 172) „erzehlet, aber die Fabel lehret, vermahnet, bestraffet". Echt rationalistisch klingt der vorhergehende Satz (I S. 167). „Weilen aber dennoch diese moralischen Lehren, Erinnerungen und Bestraffungen das einzige Mittel sind, wodurch die Ruhe und Glückseligkeit der Menschen muß befördert werden, so fand man sich genöthigt, auf eine unschuldige List zu gedencken, wie man diese so bittern, zugleich aber auch heilsamen, Wahrheiten durch die Art des Vortrages denselben gantz angenehm machen, und dadurch ihre gewogene Aufmerksamkeit gewinnen könnte." Diese Mittel sind die erzählende Form, wodurch „die wahre Absicht des Moralisten" das Anzügliche verliert, und das Wunderbare (Beispiel: Die siamesischen Gesandten in Paris, S. 185). Den Addisonschen Begriff wollen die Schweizer überall unterbringen; sie können sich nicht davon trennen. Aus letzterer Quelle entspringt die „Belustigung". Lessing verwirft nun die Forderung des Wunderbaren, das leicht zum Absonderlichen verführt, und er beanstandet hier insbesondere die Meinung Breitingers, daß im Gegensatz zur Geschichte die Erzählung „nur das Kleid oder die Maßke" sei, „in welche die Lehre künstlich verstecket wird" (S. 172). „Welch unschickliches Wort!" Fabeln sollen nicht Rätsel sein. Lessing hält also nur an der Forderung des Lehrhaften, der Form der Erzählung fest; im übrigen geht er seine eigenen Wege. Die Fabel ist ihm nicht mehr die (Gottsched), ja kaum eine Dichtung überhaupt mehr. Der Gegensatz zu den Schweizern, der mit dem Laokoon unüberbrückbar wird, bereitet sich vor. Anschauende Erkenntnis, damals weniger ein ästhetischer als logischer Begriff.

Nun erscheint Batteux, kein verächtlicher oder von ihm verachteter Widersacher. Wichtig ist, daß Lessing den Begriff Handlung für die Fabel etwas einschränkt, am wichtigsten jedoch und für seine Auffassung entscheidend die Vergleichung mit der epischen und dramatischen Handlung. Seit 1753 beschäftigte er sich mit dem echten Aristoteles, und sein Interesse steigerte sich fort und fort. Seine Erklärung des Kunstwortes Handlung lehnt sich an die Poetik an; aber er betonte, wie wir aus den Nachträgen zum Laokoon wissen (Bl. S. 394), als besonders wichtigen Bestandteil die Erregung der Leidenschaften (dazu Verkürzung der Zeit, Steigerung der Triebfedern, Ausschluß des Zufalls), auch

vertiefte und erweiterte er den Begriff. Für jeden, der die Entwicklung überblickt, ergibt sich von selbst, daß er nicht als Lehrling und mit leeren Händen zu dem antiken Ästhetiker kam (z. B. Dubos!). Er unterscheidet nun hier eine Absicht des Dichters und eine innere Absicht (Triebfedern!). Worin besteht erstere? Natürlich in Erweckung von Mitleid und Furcht, der tragischen Gemütserregungen. Und die andere darin, daß die Personen mit Leidenschaft nach einem Ziele streben oder sich entgegenstemmen. Was wäre nun die Folge, wenn die Fabel das Gemüt stark in Anspruch nähme? Lessing gibt in der zweiten Abhandlung die Antwort darauf: „Nichts verdunkelt unsre Erkenntnis mehr als die Leidenschaften. Folglich muß der Fabulist die Erregung der Leidenschaften soviel als möglich vermeiden." Das bedeutet eine Grenzscheidung von großer Tragweite; von hier aus eröffnet sich die Bahn zu dem Urteil über den „dogmatisierenden Dichter" im Laokoon. In der Poesie dagegen verwirft er trockene Beschreibungen, umständlich weitschweifige Erzählungen, nicht innerlich belebte Lehrgedichte. Ähnlich Goethe: „Die didaktische oder schulmeisterliche Poesie ist und bleibt ein Mittelgeschöpf zwischen Poesie und Rhetorik" (Üb. d. Lehrgedicht 1827). Was bleibt also für die Fabel an poetischem Werte noch übrig? Daß sie durch ihre Erfindung den moralischen Satz in einen anschaulichen Einzelfall umwandelt. Damit ist Gottscheds „Regel" auf die Tierfabel beschränkt. Es widerspricht oder entspricht also nicht mehr ganz Lessings Auffassung, wenn Mendelssohn diesen Grundsatz wieder über die Fabel hinaus verallgemeinert: „Die Dichtkunst, die Malerei und Bildhauerkunst... zeigen uns die Regeln der Sittenlehre in erdichteten und durch die Kunst verschönerten Beispielen, wodurch abermals wieder die Erkenntnis belebt und jede trockene Wahrheit in eine feurige und sinnliche Anschauung verwandelt wird" (I S. 276). In der Hamb. Dram. (35) kommt er auf seine Lehre von der Fabel zurück und dehnt sie auf die „moralische Erzählung" überhaupt aus. „Ein wohlgerundetes Ganzes" ist nur für Drama und Epos erforderlich. Der Lehrdichter kann die Handlung abbrechen, sobald er seinen Zweck erreicht hat; denn er will uns in erster Linie „unterrichten", hat es „mit unserm *Verstande*, nicht mit unserm *Herzen* zu tun". Das Drama (also die eigentliche Dichtung) macht auf eine „einzige, bestimmte . . . Lehre keinen Anspruch". So deutet Lessing später den Sinn seiner „Abhandlungen", und in der Tat liegt hierin vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt ihr *wertvollster* Bestandteil: *Scheidung zwischen Poesie und Prosa*, zwischen Drama und Fabel. Es bleibt das Verdienst *Fischers*, daß er auf diese Tatsache — denn eine solche ist es, wenn man das Vorher und Nachher in Rücksicht zieht — nachdrücklich hingewiesen hat. Lessing „macht sich also hierdurch von der *moralischen Theorie* der Dichtkunst los, indem er die lehrende Moral in der Poesie auf die Fabel beschränkt. Er sondert diese damit von der reinen Dichtkunst ab, welche er ganz auf die *Erregung der Leidenschaften*, auf den Begriff des *Pathos* stellt". Auf die sich daran knüpfenden Fragen kann ich hier nicht ein-

gehen. — Wie behutsam er zu Werke geht, beweist die Ausschaltung des Begriffs Handlung.

Man empfindet es mit Lessing, daß er dieser ewigen Scheide- und Denkarbeit überdrüssig wird, zumal hier keine Gelegenheit wie im Laokoon zu freierem Sichgehenlassen einlädt. Doch ist er noch nicht zu Ende. Die wesentlichen Bestandteile hat er beisammen, indem er noch das letzte Erfordernis der Wirklichkeit oder Individualität hinzunimmt. Die Sache muß als tatsächlich hingestellt und als Tatsache erzählt werden. Einiges hat Lessing in der ersten Abhandlung nicht erwähnt, was Herder später in „Adrastea" (1801) vervollständigt. „Der Fuchs in der Fabel steht für alle Füchse, die Cypresse für alle Cypressen" (XXIII S. 261). Es genügt nicht, daß der Träger der Fabel ein Individuum ist, sondern es muß ihm ein bestimmter Charakter oder Typus anhaften. Die Tiere sind längst unter gewisse, doch nach den einzelnen Völkern teilweise verschiedene Vorstellungsinhalte eingeordnet. Es können deshalb überhaupt nur typische Vertreter in Frage kommen, also auch der Knabe (II 3), der Mensch, der Städter usw. Ferner hebt Herder mit Recht hervor, daß wir den Eindruck gewinnen müssen, die Person der Fabel könne ihrer Natur gemäß gar nicht anders reden, zumal in solcher „Zusammenstellung". Die Fabel wirkt also dann am überzeugendsten, wenn „ein Baum, ein Tier" so spricht, wie sie, mit der Rede begabt, sprechen müßten. L. denkt dabei an den Unterschied zwischen Fabel und Parabel, den er festzustellen versucht, und legt deshalb den Wert auf das bestimmte, sich wirklich äußernde Individuum. Aber in der 2. Abhandlung (S. 450 ff.) holte er diese „Versäumnis" ausführlich nach. Die Tiere sind deshalb für den Fabulisten am bequemsten, weil die „Bestandheit" ihrer Charaktere allgemein bekannt ist. Geschichtliche Personen bedürften einer umständlichen Charakterisierung und würden dann doch nicht als typisch erfaßt. Außerdem ist noch das gegenseitige Verhältnis, also die „Zusammenstellung" nach Herder, von Wichtigkeit. Die Beziehung von Wolf und Lamm erkennen wir sofort, weniger schon von Katze und Hahn. Mit Recht übertreibt Lessing den Gegensatz von Individuum und Typus oder allgemeinem Charakter nicht.

Die Parabel stellt nach seiner Auffassung das Mögliche, die Fabel das Wirkliche dar. Ich will mich bei dem Unterschied nicht länger aufhalten, doch die ansprechende Erklärung Fischers erwähnen. Danach ist die Parabel nicht etwa eine erdichtete Erzählung von tiefem Sinne, also eine Art Allegorie, sondern sie „enthält in ihrer Bildhälfte einen so allgemein anerkannten Gedanken, daß sich die Richtigkeit des Gedankens der Sachhälfte daraus folgern läßt" (Urteilsgleichnis, nicht Fallgleichnis wie bei der ursprünglichen Fabel). Beispiel: „Kann man auch Trauben lesen von den Dornen und Feigen, von den Disteln?" fragt Christus Matth. 7, 16. Nein, unmöglich! antworten wir alle auf den Parabelsatz: „Darum an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen," fährt Christus fort. — Die kurze Auseinandersetzung mit Aristoteles beruht

wohl auf einem Mißverständnis. Lessing will nachweisen, daß das Erdichtete, wenn innerlich folgerichtig, größere Wahrscheinlichkeit besitze. Es genügt, an die bekannte Stelle in der Poetik zu erinnern: *ποίησις φιλοσοφώτερον ἱστορίας.*[1]) Schlichte Menschen fragen immer, ob die Sache wirklich geschehen sei, oder halten sie wenigstens dafür, mehr logische Beweiskraft wohnt den geschichtlichen Beispielen inne. Mendelssohn (an obiger Stelle) macht das Urteil Lessings (nach Wolff) zu dem seinigen, wonach erdichtete Beispiele in gewissen Fällen den wahren, aus der Geschichte entlehnten vorzuziehen seien. Der tiefere und zwar allgemeine Grund liegt darin, daß es sich um lebendige, durch die Kraft der Persönlichkeit gestaltete Einheiten handelt.

Zur philosophischen Begründung verweist Lessing auf einige zugehörige Grundsätze „aus unserm Weltweisen" Wolff. Er muß dies (vgl. den deduktiven Teil im Laokoon) tun, um auch die reinen Vernünftler zu überzeugen. Wir wollen etwas näher darauf eingehen, weil uns einige Begriffe fremder geworden sind. Man kann sich ebenfalls wundern, daß Breitinger Baumgartens Metaphysik (1739) so wenig zu kennen scheint. Die Wolffsche Bestimmung der Fabel lautet (Phil. pract un. § 302: „Fabula dicitur expositio facti cuiusdam ficti, veritatis, praesertim moralis docendae gratia." Lessing knüpft an zwei Begriffe an, indem er factum zunächst durch „Handlung" überträgt, dann sich aber mit: „besonderer Fall.. der Wirklichkeit" dem ursprünglichen Sinn mehr annähert. Ferner fällt von hier aus ein Licht auf die Wendung: „allgemeiner moralischer Satz". Der Zweck der Fabel ist: eine Wahrheit überhaupt, besonders eine moralische zu lehren. Übrigens lehnt sich auch der Ausdruck „Fall" an (vgl. § 309 applicare ad casum quendam verum...), ebenso das Prinzip der Zurückführung eines wahren auf einen erdichteten Fall. Auch mit seiner peinlichen und ertüftelten Einteilung der Fabeln schuldet Lessing unserm Weltweisen „Anregungen". Wichtiger ist die Unterscheidung zwischen symbolischer und anschauender Erkenntnis. Am kürzesten klärt Baumgarten darüber auf (Met. § 620): Wenn die Vorstellung oder Auffassung, Wahrnehmung (perceptio) des Zeichens größer ist als des Bezeichneten, so ist dies cognitio symbolica, andernfalls cognitio intuitiva. Zeichen sind aber Begriffe, Wörter, Vocabula perceptionum vel rerum per eas repraesentatarum, worauf schon im Laokoon hingewiesen wurde. Wenn wir einen Baum vor uns sehen und uns dessen bewußt sind, was wir sehen, so haben wir „ein anschauendes Erkenntniß", wie Baumgarten übersetzt. Das Hörensagen von der Anziehungskraft des Magnetes ist symbolisch. Wolff mahnt aber ausdrücklich, daß man gut daran tue, sich selbst die Experimente vor Augen zu führen, um dadurch zu erkennen. Jedoch sei dies unter Umständen verfänglich. Bis hieher handelt es sich um den Augenschein, das von außen Sichtbare. Ebenso aber verwandelt der einzelne die symbolische Erkenntnis in die intuitive,

1) Vgl. außerdem den folgenden Abschnitt.

wenn er mit Hilfe der Einbildungskraft oder des Gedächtnisses in sich die Anschauungen der bezeichneten Dinge erweckt oder wiedererweckt, ferner wenn er das, was er in Büchern liest oder von anderen hört, in eigene Erfahrung überträgt; denn alle eigene Erfahrung ist intuitives Erkennen (Phil. pr. un. §254 ff.). Es leuchtet ein, wie er sich hiemit der cognitio sensitiva, d. h. in der späteren Auffassung: Gefühl, Empfindung nähert; doch bleiben grundsätzliche Unterschiede zu der folgenden Entwicklung, worin bekanntlich um 1770 die stärkste Umwälzung eintritt. Denn die Freude am Anschauen wird nicht als Selbstzweck betrachtet, das Vergnügen wächst mit der Erkenntnis, und der höchste Gipfel ist das Lichtreich der Vernunft, wozu alles andere nur Vorstufen bildet.

Lessing bleibt mit der Lehre von der Fabel in diesem Bezirke stehen, sie dient der — besonders moralischen — Belehrung. Denn die anschauende Erkenntnis ist für sich klar (§253), sie stellt deshalb ein vortreffliches Unterrichtsmittel für das Volk (vulgus! §307) dar, kann aber auch Aufgeklärteren (eruditioribus) wegen ihrer unmittelbaren Gewißheit hervorragenden Nutzen bringen. Der Gegensatz zwischen gelehrt und ungelehrt ist ja im Zeitalter des Rationalismus besonders schroff, spaltet die Menschen in zwei große Heerlager. Schließlich ist noch zu beachten: Cognitio viva dicitur, quae sit motivum voluntatis vel noluntatis" (Ph. pr. §244). Wolff weist darauf hin, daß die Begriffe: lebendige, tote Erkenntnis theologischer Herkunft sind. Das ganze Zeitalter teilt übrigens die Anschauung des Sokrates, daß Erkenntnis und Tugend wesensverwandt seien, d. h. erstere wirkt bestimmend auf den Willen ein. Die Beispiele leisten nun diesen Dienst, insbesondere bei denen, die nicht oder noch nicht rein vernunftgemäß handeln können, sondern ihre Handlungsweise nach der Erfahrung einrichten (§285). Beispiele aus dem eigenen, volkstümlichen Erfahrungskreise sind, als bekannter und wirksamer, den geschichtlichen vorzuziehen (§321 f.). Weil diese Begriffe bis zum Ende des Jahrhunderts und noch darüber hinaus eine Rolle spielen, wurden sie etwas ausführlicher behandelt.

Lessings Fabeltheorie.

Daß Lessing mit seiner kurzen, schroffen Begriffsbestimmung der Fabel bei allen, die hierin ihren einzigen dichterischen Beruf sahen, Anstoß erregen mußte, war vorauszusehen. Die Schweizer, denen er doch näher steht, sind darüber empört, alle „malerischen" Dichter entrüstet. Es genüge, hier einige ernstzunehmende Urteile zu erwähnen. Joh. Ad. Schlegel (I S. 346) beschwert sich darüber, daß Lessing der Fabel keinen weiteren poetischen Vorzug „als in Absicht auf die Erdichtung, keineswegs aber in Absicht auf die poetische Sprache und das Silbenmaß" zuerkenne. Also keine Zieraten, keine „Ergetzung"! Er befürchtet Verkürzung ins Epigrammatische, will die Rechte der Poesie vertreten. Der Fabulist soll die Moral nicht bloß zur anschauenden Erkenntnis bringen, sondern sie

auch durch „poetische Reizungen" empfehlen. Es ist ihm vor allem um Verteidigung La Fontaines zu tun, den Lessing doch selbst bedingt anerkennt; aber er empfindet auch in Lessings Fabeln, „die von allem Schmuck entblößt zu sein scheinen", Poesie (Witz, geistvoll). Schlegel hätte nur seinem Grundsatz zu folgen brauchen: Ergetzung Hauptendzweck der Poesie, in zweiter Reihe Nutzen (also umgekehrt in der Prosa); aber es handelt sich um die Kernfrage: Ist die Fabel in erster Reihe prosaisch oder dichterisch? Auch Hamann nimmt die Partei La Fontaines, der deswegen „so plauderhaft ist, weil er die Individualität der Handlung zur Intuition bringe, und nicht.... ein Miniatur-Maler, sondern ein Erzähler im rechten Verstande" sei (III S. 19 f.). Es graust dem Allvereiner vor dem Zersetzer Lessing. „Wehe dem, der sich untersteht, sie (solche Köpfe) anzugreifen, ohne sich einer Überlegenheit mit Recht anmaßen zu können!" Es ist nach seiner Ansicht kaum eine Fabel, die man nicht überschreiben könnte: de se ipso ad se ipsum. „Dieses Selbst ist die Stärke sowohl als die Schwäche dieses Autors." Herder erkennt zwar Lessings Definition (besonders später) als die beste an und fordert ihn auf, „seinen aufräumenden Weg auch durch die übrigen Dichtarten fortzusetzen"; aber er fügt doch hinzu: „Was man seiner Fabeltheorie eingewandt, wird man auch seiner Theorie vom Epigramm entgegensetzen: sie sey zu enge, zu ausschließend, zu willkührlich, zu eckel!" (V S. 340). Und so geht es weiter bis in die neueste Zeit, zweifelnd, zustimmend, ablehnend. Jakob Grimm sah bekanntlich (Einleitung zum Reinhard Fuchs) in der Tierfabel ein verblaßtes Tierepos, gleichsam die Entartungsstufe; aber diese Annahme hat sich ebenso verflüchtigt wie der schöne Traum von ihrem ursprünglich und unbedingt naiven Charakter. Das bestrickende Wort, die Poesie sei die Muttersprache des menschlichen Geschlechts, das Hamann im Anschluß an Blackwell verkündete, klingt durch die ganze Romantik, ist aber doch einseitig und mit der Lehre von den natürlichen Zeichen verwandt. Wir stellen uns heutzutage die Urvölker nicht mehr so urdichterisch vor. Es gab nüchterne Köpfe, lange bevor es prosaische Darstellung gab. Wundt (Völkerpsychologie III) hält die Tierfabel für eine Absonderung des Märchens: „Ihrem Ursprunge nach ist die Fabel ein in die Tierwelt verlegtes Märchen." Andrerseits meint er, daß schon die bei allen primitiven Völkern vorkommenden Fabelmotive die Keime zu den späteren Formen enthalten: „Was sie mit diesen gemein haben, das ist vor allem der einheitliche, verstandesmäßige Zweck." Die Unterschiede zwischen Märchen und Fabel sind in der Tat fließend, so daß sich die Grenze oft schwer ziehen läßt. Unzweifelhaft übertreiben auch die Wortführer der Entlehnungstheorie. Die Erde ist groß und weit und in bedingtem Sinne überall fruchtbar. Das gilt auch für die einzelnen Völker. Man kann, ohne den Vorwurf geschichtlicher Unkenntnis fürchten zu müssen, behaupten, daß die Tierfabel frühzeitig zum Lehrhaften neigte, während das Märchen goldechte Poesie blieb. Also Lebensweisheit; aber warum nicht in dichterischem Gewande? Oder

Spruchweisheit? Der gnomische Aorist deutet auf Erfahrungstatsachen, und eine Reihe von Sprichwörtern, z. B. im Mittelgriechischen, sind in der Form von abgekürzten Erzählungen überliefert, sind teilweise Abzüge aus Fabeln. Lehrreiche Beobachtungen ergeben sich aus der Ecbasis cuiusdam captivi. Die Erzählung vom Kalbe, das in den Wald flieht, ist mehr allegorisch, die vom kranken Löwen ursprünglich eine äsopische Fabel, allerdings nicht ganz in Lessings Sinne. Dieses Stoffes bemächtigte sich nun die Phantasie. Es wurden von erfinderischen Köpfen Erweiterungen, Zutaten, neue lebenskräftige Keime geschaffen, bis zuletzt daraus der prangende Bau des Tierepos emporwuchs. Nirgends können wir die Entstehung eines epischen Gedichtes besser verfolgen als hier. Lessings Theorie ist im Kern richtig; aber er geht in seinem Streben nach Vereinfachung, nach Feststellung der wesentlichen Bestandteile zu weit und wird damit den vielfachen Spielarten und Möglichkeiten nicht gerecht. Er „kannte den historischen Entwicklungsgang der Fabel nur unvollkommen. Das Nachleben des Äsop und des Phädrus und die älteren deutschen Fabulisten waren ihm damals noch nicht so vertraut wie später; die Urverse des anmutig plaudernden Babrios... sind erst in unserm Jahrhundert entdeckt und gegen Lessing ausgespielt worden" (Erich Schmidt; I S. 397 f.). Doch hat er sicher der Geschwätzigkeit und ermüdenden Breite mancher Dichterlinge seiner Zeit das Handwerk gelegt und die Fabeldichtung von ihrem Hochsitze verscheucht. Seine eigenen Fabeln — wenigstens die besten — leben unverkümmert weiter, erquicken durch ihre geistvolle Kürze und — Anmut, sind für die Jugend wie geschaffen. Über allen Fabelstreit hinaus, der uns heutzutage wenig bekümmert, liegt die Bedeutung, die den Abhandlungen in seinem Entwicklungsgang zukommt.

Danzel bewegt sich in seinem Urteil in fast widerspruchsvollen, jedenfalls etwas dunklen Bemerkungen (I S. 419): Lessing mußte über die Fabel schreiben; „er hat sich erst dadurch eines Theils von seinem Selbst mit Bewußtsein versichert. Mögen Lessings Fabeln als Gedichte verfehlt sein; die Beschäftigung mit denselben ist seinem Prosastyl zu Gute gekommen". Hierin mischt sich Richtiges mit Unrichtigem und Verschwommenem. Die Bedeutung der Schrift als Markstein in seiner Entwicklung ist nicht genügend erfaßt. Lessing begann (nach einigen Vorarbeiten) seine reformatorische Tätigkeit mit einer nur scheinbar nebensächlichen Frage, die scharf die Grenze zwischen Poesie und Prosa traf. Es war der erste Versuch und der erste Anlauf zu dem großen Werke, das jedem Gebiet das Seine geben und Grenzstörungen ein Ziel setzen sollte. Die unmittelbare Fortsetzung bilden die Literaturbriefe, dann der Laokoon. Es besteht eine Art von innerem oder organischem Zusammenhang in der Folge dieser Leistungen. Er oder ein anderer mußte die Arbeit vollbringen, wie die Vermischung von Kunst und Wissenschaft, wenn sie noch weiter getrieben wird, ihren Lessing aufrufen muß. Es gibt auch Worttaten, die notwendig sind.

Die Form der Darstellung ist sokratisch, „wie denn die strenge Maieu-

tik der Abhandlungen und die gedankenweckende Kraft der Beispiele mit Recht in den oberen Klassen ihren Platz behaupten" (Erich Schmidt). Durch Zergliederung und Auslese, durch Bedenken und Begründung gelangt Lessing, indem er den Leser an der geistigen Arbeit teilnehmen läßt, zu seiner Begriffsbestimmung. Ein unübertroffenes Meisterstück der Analyse, die zur Synthese fortschreitet, ein Sinnbild seines eigenen Entwicklungsganges.

Aus der Literatur seien drei Arbeiten besonders genannt:

Otto Edler, Darstellung und Kritik der Ansicht Lessings über das Wesen der Fabel, Festschr. d. Gymn. zu Herford 1890.

Albert Fischer, Krit. Darstellung der Lessingschen Lehre von der Fabel, Diss. Halle 1891.

Franz Prosch, Ls. Abh. über die Fabel. Mit Einl. u. Anm. (Graesers Schulausg. Nr. 27).

III.

Briefe,
die neueste Literatur betreffend
1759—65.

Zur Frage der Auswahl. „Mehr als andre Schriften erheischen die Literaturbriefe das lebendige Zurückversetzen in die Zeit ihrer Entstehung" (Erich Schmidt). Diesen geschichtlichen Zusammenhang anschaulich wiederherzustellen, gleichsam die Stimmung zu schaffen, wird also die Aufgabe des Lehrers sein — und er wird doch auch noch etwas in der Schule tun dürfen. Ich kann mich deshalb nicht entschließen, so weit in der Auswahl zu gehen wie z. B. Lütteken in seiner Ausgabe. Was kümmern uns in der Schule die Dusch und Genossen oder die Streitigkeiten mit dem Nordischen Aufseher? Es waren ihrerzeit notwendige und aufregende Kämpfe; aber sie sind längst verrauscht. Das Kernstück bildet Nr. 17, ein unvergängliches Denkmal von nicht nur entwicklungsgeschichtlichem Wert; dazu nehme ich, schon nicht mehr mit derselben Gewißheit, einige Briefe über Klopstock und Wieland. Keine Rechtfertigung bedarf es jedenfalls, wenn als Gegenstück zu dem Schlußbekenntnis in der Hamb. Dram. seine Ausführungen über den Befähigungsnachweis zum Kunstrichteramte angereiht werden (im letzten von den Antiquarischen Briefen). Das schließt seine kritische Tätigkeit würdig ab.

Einleitung.[1])

Die Briefform ist zwar nicht neu, aber noch unverbraucht. Der Einfall stammt von Lessing selbst her, Mitarbeiter sind in erster Reihe Mendelssohn und Nicolai, letzterer mehr als Ersatzmann. Die Verschwiegenheit wird anfangs streng gewahrt; aber man wittert bald (auch durch Gleims Redseligkeit) in dem Verfasser den „jungen" und doch männiglich gefürchteten Schriftsteller, der, von der Gunst des Publikums „verzogen, muthig genug geworden ist, alles zu wagen, der ganzen critischen und philologischen Welt ins Angesicht zu widersprechen; und in den schönen Künsten das Unterste zu Oberst zu kehren" (Das Neueste aus d. anmuth. Gelehrs., 1760). Die Angabe, als ob der Verfasser nur der Herausgeber

1) Vorrede, 1. Brief.

sei, ist seitdem öfters wiederholt worden. Der Empfänger, „ein Mann von Geschmack und Gelehrsamkeit", ist Ewald von Kleist, ein „Dichter und Soldat". Eine sinnige Huldigung für den edlen Offizier. Wie tragische Ironie klingt es, daß die Briefe bis zu seiner Wiederherstellung fortgesetzt werden sollten. Das war unmöglich. Kleist genas nicht. In der Schlacht bei Kunersdorf (12. Aug. 1759) bewährte er sich als Soldat und brav. Dreimal stürmte er mit seiner tapferen Schar gegen feindliche Batterien an und nahm ihre Geschütze, beim Angriff auf die vierte wurde er durch zwei Schüsse schwer verwundet und lag todmatt längere Zeit im Moraste. Sein letztes Wort war: „Kinder, verlaßt Euren König nicht!" Er starb am 24. August in Frankfurt a. O. Kampf und Krieg waren für ihn, den zarten und schwermütigen Menschen, mehr Ablenkung als Handwerk. Lessing hatte unbewußt beides (Schauplatz, Art des Todes) vorhergesagt, nur nicht das plötzliche Ende. Die Nachricht davon erschütterte ihn aufs tiefste, wie die Stellen aus Briefen an Gleim beweisen (25. Aug., 1. u. 6. Sept. 59). Zuerst Ungewißheit: „Nunmehr aber wissen wir leider, daß er sich in Frankfurt unter den Gefangenen befindet und verwundet ist. Der beste Mann!" . . . „Er lebt noch, unser liebster Kleist; er hat seinen Wunsch erreicht, er hat geschlagen und sich als einen braven Mann gezeigt. . . . Dieser Zufall wird ihn zufriedner mit sich selbst machen." Und Gleim erwidert (2. Brief, 31. Aug.): „Aber o Gott! hattest Du keinen Engel für einen Kleist? . . . Sie wissen ja, was ich verliere, wenn Er nicht mehr lebt. Keinen Freund, keinen Bruder, keinen Vater, die ganze Welt verliere ich." Lessing schwebt noch in der Ungewißheit und täuscht sich Hoffnung vor (1. Sept.): „Dieser (ein anderer Kleist) wird gestorben seyn, und nicht unser Kleist . . . Ich sollte ihn nicht mehr sehn!" Am 6. Sept. folgen dann die schlichten, verhaltenen Worte: „Ach, liebster Freund, es ist leider wahr. Er ist todt. Wir haben ihn gehabt. . . . Er hat sehr verlangt, seine Freunde noch zu sehen. Wäre es doch möglich gewesen! Meine Traurigkeit über diesen Fall ist eine sehr wilde Traurigkeit." Und nachher heißt es: „Er hat sterben wollen . . . Er ist versäumt worden. Versäumt worden! Ich weiß nicht, gegen wen ich rasen soll!" Und schließlich beklagt er sich noch über die jämmerlichen Laertes, die Reden oder Verse darüber machen wollen. Auch Gleim antwortet: „Wie wär' es mir möglich, itzt in Versen zu klagen?" Das war die tragische Vorgeschichte der Literaturbriefe. Es ist nicht Zufall, daß ich näher darauf einging, sondern der Briefwechsel zwischen Lessing und Gleim aus dieser Zeit hat mehr als augenblickliches Interesse. Lessing verstummt im tiefsten Schmerze; als Mann kann er nicht klagen und nicht davon schreiben. Auch für Nachfolgendes, ja überhaupt für seine schriftstellerische Eigenart, behält dies seine Bedeutung. Die Funken bleiben mehr im Kiesel. Er ist kein Klopstock und am wenigsten der Marktschreier seiner Gefühle. Später hat er dem Toten in Minna von Barnhelm, die auf dieses Erlebnis zurückweist, ein unvergängliches Denkmal gesetzt. Auch die Jugend wird es sympathisch berühren, wenn sie merkt, daß der Mann,

der nur zu Kampf und Streit gewappnet scheint, eine Seele hat. Es tut not, einen seelischen Wechselverkehr, Bande des Gemüts zwischen der jungen Welt und den geistigen Führern des Volkes zu knüpfen.

Der Gefühlston klingt in der Einleitung und im ersten Brief leise mit; aber Lessing ist wie der nachitalienische Goethe durch eine sonderbare Naturnotwendigkeit gebunden, im vollen Ausdruck des Empfindens gehemmt. Der Vergleich zwischen den großen Helden des Krieges und den kleinen der Literatur hat seine Bedeutung. Für uns zumal, die wissen, daß damit das geistige Roßbach seinen Anfang nimmt. Und nur das „neue" Genie kann diese Aufgabe lösen. Die damalige Zeit seufzt danach wie die unsrige. Ein kraftvoller Vorkämpfer seines Volkes, der unter seinem Panier alles vereint, den allzuvielen Kleinen und Wichtigtuern, den Pfennigfrohen das Handwerk legt. Trübe Einblicke eröffnet Lessing; doch ist es ebenderselbe, der schon einen Verdruß als eine Art von Krankheit bezeichnet. Frohsinn, Hoffnung sind die echten Kennzeichen aller Gesundheit, die über Störungen hinausstrebt. Die ganze Sinnesrichtung der Zeit, was vernehmlich aus den Zeilen spricht, ist dem „süßen Traume" ungetrübten Friedens zugewendet. Wie Eloesser treffend ausführt: Auch „das Ideal dieses Offiziers (Tellheim) ist nicht der Krieg, sondern der Friede. Sein Lebensglück ist nicht der Dienst in einem großen Ganzen, sondern ein idyllisches Dasein . . . zugleich das Lebensideal des 18. Jahrhunderts", insbesondere bis zum Einbruch der Sturm- und Drangzeit, in der das vaterländische Bewußtsein machtvoll anschwillt. Vorklänge erheblich früher, auch in den Literaturbriefen (vgl. 17). Die kritische Einstellung Lessings zeigen die Worte an: „Die leisesten Spuren . . . aufsuchen." Nicht nur Kriegsbriefe sollen es sein, die des Winters Unrat mit der Kraft des Frühlingssturms hinwegfegen, sondern zarten Knospen Licht und Sonne eröffnen, vor allem aber Lob und Tat gerecht verteilen.

Gottsched.

Im 16. Br.[1]) deckt Lessing die Grundschäden des damaligen literarischen Treibens auf: dieses sich gegenseitige Umschmeicheln und Belobigen auf Rückversicherung, die lächerliche Vetternwirtschaft der kleinen Gernegroße, die sich zu Schulen und Sippen zusammentun, um sich die allerdings sehr notwendige Rückendeckung zu sichern. Leider sind solche Mißstände nie ganz auszurotten. Eine besondere Abart ist das widerliche, wichtigtuerische Mitklatschen, indem man in das Horn eines Neutöners stößt; denn etwas fällt immer auch für die eigene Person ab, wenngleich die letzte Selbständigkeit flöten geht. Diese Herren von Mittelmaß sind aber gegen jede Kritik überempfindlich und erhalten als zahlenmäßig überlegene von allen Seiten Unterstützung; sie verlangen, daß der Kunstrichter nur das „Schöne" sehe, die Mängel übersehe. Gewiß ein an sich berech-

1) Brief 16 (einiges), 17, vgl. 65, 81.

tigter Grundsatz. Nur der Pedant läßt sich durch einen falschen Ton in den völligen Winter des Mißvergnügens treiben. Für zwei Fälle gibt Lessing, nicht ohne Ironie, diese Forderung zu. Dabei stellt er eine bemerkenswerte „Regel" für die Beurteilung auf. Schöne Stellen entschädigen nicht, wenn das Werk von Grund aus verfehlt ist. Das „schöne Ganze" muß sich aus schönen Einzelteilen zusammensetzen, die für sich bestehen und doch nur um des Ganzen willen da sind. „Schön" rückt er hier in die Nähe von „angenehm", und in der Tat war letzteres eine Zeitlang die Gesamtbezeichnung für schön und erhaben.

„Mir sind sie noch lange nicht strenge genug," fährt Lessing fort und bereitet damit den Angriff vor. Einer oder einiger Wespen sich zu erwehren, ist leicht, aber einen ganzen Wespenschwarm aufzureizen, gefährlich. Mit dem berühmten Wort: „Ich bin dieser Niemand" holt er zum letzten vernichtenden Schlage gegen Gottsched, Meister und Gesellen bis zu den Lehrjungen, aus. Das Wichtigste aus der Vorgeschichte mag hier seinen Platz finden. Als die Brüder Schlegel 1741 nach Leipzig kamen, war Gottscheds Ansehen in der Schwindsucht begriffen, seine Rolle nahezu ausgespielt, also nach siebzehnjährigem Aufenthalt. Und merkwürdig, am 18. Febr. 1724 angekommen, ist er schon am 1. März Mitglied der deutschen Gesellschaft, schafft sich in den „Vernünftigen Tadlerinnen" ein literarisches Organ, weiß wie alle großen und kleinen imperatores alsbald die Leitung an sich zu reißen, sich zum Mittelpunkt zu machen. Es steckt etwas Dämonisches in diesem Manne, urteilt Belouin, eine instinktive Kraft, die sich entfalten will. Joh. Ad. Schlegel erfaßte die geschichtliche Bedeutung Gottscheds und seiner Schule mit sicherem Blick: „Der Schutt mußte erst hinweggeräumt, und der Boden eben gemacht werden, ehe man darauf den Grund legen, und ein Gebäude aufführen konnte. Das aber ist von ihr geschehen" (II S. 518). Und es trifft ebenso das Richtige und schließt sich an das Vorausgehende an, was Belouin sagt, bei Lessings Auftreten habe sich in Deutschland ein Theater vorgefunden, das nur danach verlangte, ein deutsches Theater zu werden. Bekanntlich hatte Gottsched an der „Frau Professorin" eine eifrige Parteigängerin, die ein spitzeres Schwert führte als der Herr Gemahl.

Lessing hielt es, seitdem er zur Selbständigkeit zu erwachen begann, mit dem Grundsatze Meiers, kein Kunstrichter solle ein Sektierer sein; er schloß sich deshalb auch den Schweizern nicht an, obwohl er diesen nahestand. Zuerst waltete Burgfriede, dann folgten leichtere Plänkeleien. Es herrschte beiderseits die Empfindung, daß man sich nicht liebe; aber man hütete sich, den Angreifer zu machen. In seinen Berliner Rezensionen (1748) läßt er Gottscheds „Grundlegung einer deutschen Sprachkunst" Gerechtigkeit widerfahren, wenn er sie freilich etwas ironisch „vielleicht das beste unter seinen Büchern" nennt, und er anerkennt dessen „unwidersprechliche Verdienste um das deutsche Theater" (IV S. 55). Aber zwischendrein fällt die von Witz sprühende, kurzweilig zu lesende An-

zeige der neuesten Gedichte Gottscheds. Dieser hat es, das ist ungefähr der Inhalt des lustigen Berichtes, endlich in seinem fünfzigsten Jahre eingesehen, daß seine bisherigen Verse nichts taugen; gleichwohl, „man weiß nicht, durch was für eine Erscheinung“ (das Dämonium Socratis), ist er innerlich felsenfest überzeugt, „daß er in der großen Kette der Dinge ein poetisches Glied zu sein bestimmt worden“. Wie Lessing oben mit dem Begriff des „schönen Ganzen“ auf die Leibnizsche Lehre von der vollkommensten Welt anspielte, so hier auf die Lückenlosigkeit der Weltordnung. Was tut nun Gottsched, um diesem Fehler aufzuhelfen? Er nahm sich vor, „sein Heil auf Reisen zu versuchen. Gedacht, beschlossen, getan... Reisete verwichnen Sommers mit seiner Frau Liebsten in das fruchtbarmachende Karsbad, von da nach Regensburg und dann weiter zu Wasser auf der Donau nach Wien.“ Ergebnis: „Wir sehen, daß seine Stunde noch nicht kommen ist.“ Es ist der lustige, frohsinnige Lessing, der hier zum Worte und leider in unsrer Schule nicht zu seinem Rechte kommt. Alle Mittel des Scherzes bringt er in Anwendung. Jeder Satz ist damit durchtränkt, jedes zweite Wort ein Treff, eine Anspielung voll unmittelbar sprudelnden Witzes. Diese Richtung, ernst und fröhlich zugleich zu sein, erreicht mit dem ergötzlichen Vade Mecum (1754) „in diesem Taschenformate (wie Lessings Schriften) ausgefertiget“, ihren Höhepunkt. Seit langer Zeit war in deutscher Sprache nichts mehr so Lustiges geschrieben worden. Gottscheds „schwächste Seite“ ist die Dichtkunst, heißt es dann 1751 kurz und bündig. Und 1755: „Ein bürgerliches Trauerspiel! Mein Gott! Findet man in Gottscheds critischer Dichtkunst ein Wort von so einem Dinge? Dieser berühmte Lehrer hat nun länger als zwanzig Jahre seinen lieben Deutschen die drey Einheiten vorgeprediget, und dennoch wagt man es auch hier, die Einheit des Orts recht mit Willen zu übertreten. Was soll daraus werden?“ (VII S. 26). Es sind übrigens mehr die Anhänger Gottscheds, die er mit beißendem Spotte verfolgt. Der Meister selbst ist für ihn abgetan.

Wir haben bisher hauptsächlich die negative Seite betrachtet. Aber ein Lessing zerstört nicht, ohne daß er zugleich einen besseren Ersatz bietet. Er gehört nicht zu den lucianischen Geistern. Was ist nun das Positive, Lebenskräftige, das für Altes, Veraltetes eintreten, einen neuen Frühling heraufführen soll? In der Poesie und in der Kunstlehre? Während der arbeitsreichen fünfziger Jahre, in denen Lessings Bücherwut so bedrohlich anschwillt, daß er fast zu viel liest, beschäftigt er sich gleichzeitig mit dem neu aufgehenden Gestirn Shakespeares und mit dem echten Aristoteles. Das Urteil der Rationalisten über den großen Dramatiker möge Gottsched aussprechen. In seiner Rezension der Borckschen Übertragung des Julius Cäsar, die allerdings recht stümperhaft ausfiel, rät er dem Übersetzer, sich künftighin bessere Urschriften zu wählen; denn die elendeste Haupt- und Staatsaktion sei kaum so voll Schnitzer und Fehler wider die Regeln der Schaubühne und die gesunde Vernunft als dieses Stück. Diese Auffassung Gottscheds, an Voltaires „klas-

sischen" Ausspruch gemahnend[1]), enthält in den beiden gesperrten Begriffen seine ganze Kunstlehre in nuce, erhielt sich übrigens in der Allgemeinheit bis zum Sturm und Drang insofern, als man in seinen Dramen die größten Fehler neben den größten Schönheiten zu finden glaubte. Lessing nennt Shakespeare zuerst in der Gesellschaft von anderen kleineren und kleinen Geistern 1750 (IV S. 52), nachdem er wahrscheinlich im Jahr zuvor den Julius Cäsar gelesen hatte, und stellt die Engländer den Franzosen wenigstens gleich. Den Anstoß zur Lektüre gab, eine Ironie des Schicksals, Voltaire (nach Erich Schmidt I S. 178). Dieser urteilt in seiner geistreichelnden Manier über die englische Poesie: „Es scheint, als ob die Engländer bis jetzt nur unregelmäßige Schönheiten hätten hervorbringen sollen. Die glänzenden Ungeheuer des Shakespeare gefallen tausendmal mehr als die neue Regelmäßigkeit." Regelmäßig und unregelmäßig werden allmählich zu Losungsworten. Lessing beschäftigt sich in dem Jahrzehnt eingehend mit Shakespeare (vgl. Othello, Lear, Hamlet usw.). Wir haben allerdings wenig quellenmäßige Zeugnisse darüber, auch keine stammelnden Ausrufe verzückter Bewunderung wie bei Herder, keine Äußerung über die niederschmetternde Wucht der Lektüre wie von Goethe. Er urteilt kühler, fühlt sich durch die Übermacht dieser Persönlichkeit einigermaßen bedrückt, wie wir aus gelegentlichen Andeutungen entnehmen können: „Gewisse große Geister würden diese kleine Regeln ihrer Aufmerksamkeit nicht würdig geschätzt haben, wir aber, wir andern Anfänger in der Dichtkunst, müssen uns denselben schon unterwerfen." Später (1758) stellt er Shakespeare über alle, vielleicht sogar die antiken Dichter, wenn er sich auch mit gewissen Eigenheiten nicht recht zu befreunden vermag. Im ganzen sondert er noch zu wenig zwischen den einzelnen Richtungen; es ist ihm mehr um das Anderssein der britischen Dichter überhaupt zu tun. Diese zunehmende Hinneigung zu den neuen Vorbildern bewirkt von selbst eine Abkehr von den Franzosen. Mit spöttischem Seitenblick auf Voltaire vergleicht er beide (1754): „Der Franzose ist ein Geschöpf, das immer größer sein will, als es ist." Er spricht sich geringschätzig über ihre „Regeln" aus und schickt sich an, neue, feste Grundlagen zu gewinnen. Der Vollständigkeit wegen sei erwähnt, daß Lessing nicht der einzige Vorkämpfer für Shakespeare ist. Schon in den 1753 erschienenen „Neuen Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens" werden Shakespeare und die Alten annähernd gleichgestellt. „Shakespeare war zu groß, sich unter die Sklaverei der Regeln zu beugen."[2])

Die anderen Lehrmeister sind Sophokles und Aristoteles. Auch hier kehrt er zu den Quellen zurück und begnügt sich nicht mit den Altwassern. Schon in der Rezension der neuen Übertragung der Poetik durch Curtius (1753) nennt er ihn den „tiefsten Kunstrichter", das Fragment bezeichnet

1) Näheres dazu: Aug. König im Shakespeare-Jahrbuch X.

2) Ich entnehme diese Stelle der Arbeit Joachimi-Deges, da mir die Schrift nicht zugänglich war.

er als den „Quell, aus welchem alle Horaze, alle Boileaus, alle Hedelins, alle Bodmers, bis sogar auf die Gottschede, ihre Fluren bewässert haben". In dem Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai befaßt er sich nun eingehend mit ästhetischen Fragen, meist auf Grund des neuen Euklides der Poetik. Trotzdem wäre die Annahme, daß er Aristoteles alles verdanke, ebenso verkehrt wie hinsichtlich des Verhältnisses von Schiller zu Kant. Wie lassen sich nun die beiden Hauptströme, der antike und der englische, in einen vereinigen? Das ist die wichtigste Frage, die uns im folgenden zu beschäftigen hat.

Der Brief zerfällt in drei Gedankenreihen: das Theaterelend trotz Gottscheds Reformen, die Verwandtschaft des deutschen mit dem englischen Geschmack, Shakespeares mit der Antike. Gottscheds Verdienste werden unerbittlich zerzaust und doch unbewußt zugegeben. „Er war nur der erste, der sich Kräfte genug zutraute." Wir sehen heutzutage sein Bild in geschichtlicher Beleuchtung. Die Französelei war eine notwendige Durchgangsstufe, aber weiter auch nichts. Gottscheds wirkliche Dienste sind in der Tat „unwidersprechlich"; aber Danzel, Reichel gehen in ihren Rettungen zu weit, Waniek trifft eher das Richtige. Er wurde zu einem Hemmschuh, da er alles unter sein Joch einzwängen wollte, nichts verlernte und nichts dazulernte. Daher näherte sich der kerndeutsche und kraftvolle Mann, der auch ein reines Deutsch schreibt, in der Anschauung Späterer, besonders der Romantiker, bedenklich dem Bezirke dessen, den er von der Bühne vertrieben hatte. Aug. Wilh. Schlegel (Vorl. . . ., III S. 384) meint: „Ohne Zweifel hatte Hanswurst auch so (trotz seiner Plattheiten) noch mehr Verstand in seinem kleinen Finger als Gottsched in seinem ganzen Leibe". Aber auch Goethe stimmt in seinem Aufsatz „Deutsches Theater" (1813) mit Lessings Urteil überein. Er bedauert, daß es nicht im deutschen Süden, „wo es eigentlich zu Hause war, zu einem ruhigen Fortschritt und zur Entwicklung" kam. „Allein der erste Schritt, nicht zu seiner Besserung, sondern zu einer sog. Verbesserung, geschah im nördlichen Deutschland von schalen und aller Produktion unfähigen Menschen. Gottsched fand zwar noch Widerstand . . ." Noch dazu in Leipzig, einem „Ort von sehr gebundener protestantischen Sitte". Ähnliches ist seither öfters behauptet worden. Woraus erklärt sich nun die Schärfe und Schroffheit des Lessingschen Angriffes? Wer mitten im Kampfe steht, soll, aber wird nicht immer unparteiisch sein. Und was heißt kühle Objektivität, wenn sie überhaupt denkbar ist? Teilnahmslosigkeit? Lessing will in diesen Kampfbriefen keine vergangenen Verdienste anerkennen; er strebt nur nach vorwärts, aus unleidigen Zuständen heraus. Er urteilt als Augenzeuge, er sucht in ihm den ganzen Anhang zu treffen, das System Gottscheds, die Französelei. Das mutet empfindsame Seelen freilich hart an. Aber ist die Natur etwa milde, der Krieg sanft und versöhnlich? Gegen verstockte Torheit wirkt gesunde, echt deutsche Grobheit erfrischend. Lessings Sehnsucht gilt einer Reform des Theaters. Im 81. Brief (VIII S. 216 ff.) gibt er darüber Aufschluß, in drei kurzen,

sich wiederholenden Sätzen: „Wir haben kein Theater. Wir haben keine Schauspieler. Wir haben keine Zuhörer.“ So lautet das Thema des Zwischenstücks, das ehrliche Bekenntnis eines Miterlebenden. Sein Urteil erstreckt sich bis auf die Schauspieler, worüber noch Goethe manches zu sagen hat. Es scheint alles in trübe Hoffnungslosigkeit auszuklingen. Und doch hat sich zehn Jahre später die deutsche Nationalbühne, wenn auch ganz unvollkommen, verwirklicht. Aber wer wird gleich von dem Anfange die Erfüllung verlangen? Ein Zukunftstraum, das klassische Ideal des Festspiels, taucht auf: Ein feiertäglich ausgestalteter Raum, eine gewaltige, festlich gestimmte Volksmenge, deren Pathos infolge der Massenwirkung lawinengleich anschwillt; Dichter und Schauspieler zu der hohen Aufgabe berufen, der „unzählbaren“ Flut der Zuschauer die edelste Beschäftigung zu bieten, welch unvergleichliches Bild! Mit einem Schimmer dieses Ideals im Herzen, wie es hier Diderot entwirft, mag Lessing später seiner Bühnenreform entgegengegangen sein. Doch Idee und Wirklichkeit decken sich nicht. In scharfen Gegensätzen gibt er nun eine Schilderung der Schaubühne seiner Zeit: eine „Bude“ ohne jede Ausstattung, Schauspieler ohne Welt und ohne Erziehung; kein Wunder, daß die Großen, der Hof sich dafür nicht interessiert. Höchstens ein Rokokotheaterchen zum angenehmen Flirt.

Daran schließt sich der große, von geschichtlicher Warte aus betrachtet, geniale Gedanke der Anknüpfung an „unsre alten dramatischen Stücke“, d. h. an die „gotische“ Vorzeit. Viele, auch Gottsched, standen am Quellbrunnen; aber sie schöpften nicht daraus. Der Einfall ist alles und bedeutet alles, hier die Umkehr, das Umlernen, also das Kennzeichen der großen Persönlichkeit. Was nützte es, daß Voltaire in England Shakespeare kennen lernte? Er witzelte darüber, erkannte einiges als Ausdruck eines ganzen Volkstums an; aber gewisse Urteile leben als unsterbliche Dummheiten fort. Auch er stand an der Quelle und trank nicht. Für Lessing ist übrigens der Gedanke selbst keine Neuheit. Er hat sich, was umso schwerer in die Wagschale fällt, schon sehr frühzeitig festgesetzt, schon zehn Jahre vor den Literaturbriefen. Da beanstandet er die Verachtung unsrer „alten theatralischen Stücke“. Sie sind zwar „unregelmäßig“, ohne die Schönheiten, „die itzo Mode sind“; „allein wer vielen von ihnen den Witz, das ursprünglich Deutsche und das Bewegende abspricht, der muß sie entweder nicht gelesen oder seinen Geschmack allzu sehr vereckelt haben“ (IV S. 56). Ein Wort, der Romantiker würdig. Und an andrer Stelle handelt er (1750) davon, daß dem deutschen „Naturelle“ mehr die englische Schaubühne zusage. Ihm gebührt also das eigentliche Verdienst des genialen Einfalls. Man kann — in dieser frühen Zeit — über solche Seherblicke nur staunen. Es ist die erste bewußte Anknüpfung an das viel geschmähte und viel verachtete „gotische Zeitalter“, und wenn Lessing diese Linie auch nicht fort und fort verfolgte, so ging sie doch dem Auge der Zeit nicht mehr verloren. Was sagt nun dem deutschen oder germanischen Geschmack am meisten zu? „Das Große, Schreckliche, Me-

lancholische." Es ist keine gewaltsame Deutung, wenn man dies zunächst auf Othello, König Lear, Hamlet bezieht. Er selbst beweist es durch Erwähnung des bekannten Volksbuches vom Doktor Faust und benützt diese Gelegenheit, um seinen Entwurf eines Trauerspiels anzukündigen. Freilich befriedigt der mitgeteilte Auftritt weder die Erwartungen, noch erweckt er besondere Aussichten; er ist nüchtern, ohne die kraftvolle oder verhaltene Leidenschaft, die Shakespeares Stücke durchfluten. Lessing hat sich immer wieder mit dem Faust beschäftigt, ohne zu Ende zu kommen. Das Grundmotiv war wie bei Goethe die Errettung Fausts, nicht die Verdammnis. „Der Trieb nach Wahrheit allein kann ins Dunkel führen und doch schließlich wieder zum Lichte zurückleiten" (Rob. Petsch). Es bedurfte einer stärkeren Kraft, um den riesenhaften Stoff zu bändigen; die Tragödie Faust konnte erst auf der Wende zweier Zeitalter, nach dem Zusammenbruch des strengen Rationalismus ins Werk gesetzt werden. Der deutsche Geschmack ist zwar ebenfalls ein vielgestaltiges, sich ewig wandelndes Unbestimmbares, aber die Neigung für das Erschütternde, später das Rührende oder für das derb Komische herrschte unbedingt vor (vgl. das Nibelungenlied). Das eigentlich Rokokomäßige (das Artige, Zierliche) war ein vom Ausland eingeführtes Pflänzlein, das im heimischen Boden keine dauernden Wurzeln schlug, wenigstens in der Allgemeinheit, im Volke nicht, und darauf kommt es hier einzig an. Ebenso trifft zu, daß dem Deutschen im ganzen das Einförmige, allzu Regelmäßige widerstrebt, daß er in der Dichtung die Darstellung des bewegten, packenden Lebens bevorzugt. Es gefällt ihm besser in der freien Landschaft, im Walde als im Ziergarten. Die Frage, ob Shakespeare schon um 1700 Anklang oder Verständnis gefunden hätte, kann nicht bejaht werden. Es wären höchstens einige Haupt- und Staatsaktionen mehr dabei herausgekommen. Eine Art Gegenbeweis bilden die englischen Komödianten in Deutschland zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Seine Stunde war noch nicht gekommen. Im Zusammenhang damit tritt der Begriff des Genies auf. Es ist nochmals zu betonen, daß es sich mehr um den Begriff des bewußt schaffenden Dichters handelt, so nahe Lessing an die Anschauung in den Schlußabschnitten der Hamb. Dram. streift. Die Zusammenstellung zweier Äußerungen aus demselben Jahre beweist dies. In den Abh. über die Fabel (V) verlangt er gleichmäßige Ausbildung aller „Seelenkräfte" (d. h. der Vernunft und des Empfindungsvermögens); aber er hält es für möglich, daß man „das Genie" durch Erziehung „bekomme". Danach beurteile man den Satz: „Ein Genie kann nur durch ein Genie entzündet werden"; geniale Menschen sind die größten Erzieher, die Kräfte wecken und hervorlocken. Aber wird dadurch jeder zum Genie? Einen Fortschritt in der Auffassung zeigt jedoch der Nebensatz an: „das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheinet, d. h. „aus sich selbst, aus seinem eignen Gefühl" (Ggs. aus dem Erlernten) hervorbringt, wie er später in der Hamb. Dram. (34) erklärt. Doch ist hier (in den Litbr.) alles noch mehr Ahndung als klare Gewißheit (vgl.

auch 103). Jedenfalls sieht Lessing in Shakespeare nicht den reinen Naturdichter, sondern von vornherein insbesondere den Künstler (umgekehrt Herder zu Anfang). Gerade das Kunstmäßige zu ergründen, ist seine besondere Absicht, ohne daß er freilich dessen „Technik" so eingehend behandelt wie die Poetik des Aristoteles.

Nunmehr folgt die Gleichsetzung Shakespeares mit Sophokles. Diese Vergleichung hinsichtlich der Wirkung ist von großer Wichtigkeit. Aber mit welchem Rechte wird diese Behauptung aufgestellt? Worin liegt überhaupt das Übereinstimmende? Näheres erfahren wir aus einem Briefe an Mendelssohn (28. Nov. 1756): „Lassen Sie uns bey den Alten in die Schule gehen. Was können wir nach der Natur für bessere Lehrer wählen?" Oben wurde Shakespeare mit der Natur in Beziehung gebracht. Also gleichen sich beide darin, daß sie im Kreise der menschlichen Natur bleiben (im Ggs. zu dem künstlichen Anstand der Franzosen), daß aus ihren Werken der Anhauch echter Unmittelbarkeit zu uns spricht. Mit Diderot kämpft Lessing für die Rechte des natürlichen Ausdrucks; doch verliert er sich nicht in platten Naturalismus. Damit ist halb und halb schon gesagt, daß Shakespeare wie Sophokles, weil sie den „Empfindungen" die natürliche Kraft nicht nehmen, auch im Tragischen die entsprechende Wirkung erreichen. Worin besteht nun „der Zweck der Tragödie"? Sie „soll Leidenschaften erregen" (An Nicolai, Nov. 56). Freilich wird viel darauf ankommen, welcher Art diese Leidenschaften sind. Lessing bestimmt sie im Sinne des Aristoteles mit ἔλεος καὶ φόβος, Endzweck; doch das Nähere gehört in den Kreis der Hamb. Dram. Also „Gewalt über unsre Leidenschaften". Wir könnten uns damit begnügen; denn Lessing hat seine Aufgabe im Zusammenhang erfüllt, indem er der heroischen, kaltsinnigen Tragödie des Corneille die pathetische Shakespeares und der Griechen gegenüberstellt. Auf die unbestimmte oder uns fremd gewordene Terminologie der damaligen Zeit, die bis Kant hinaufreicht, wurde schon öfters hingewiesen. Die Leidenschaften sind nach Sulzer „im Grunde nichts anders als Empfindungen von merklicher Stärke, begleitet von Lust und Unlust, aus denen Begierde oder Abscheu erfolget. Sie entstehen allemal aus dem Gefühl" (mithin Gefühlserregungen, Erregungsgefühle, Affekte, émotions). Meiners (1787) spricht in ähnlichem Sinne von heftigen Bewegungen der Seele, „sie mögen mit Begierden und Verabscheuungen begleitet, oder nicht begleitet seyn, und mögen den Namen von Empfindungen, oder Trieben, oder Neigungen, oder Leidenschaften tragen". Vom entwicklungsgeschichtlichem Standpunkt erscheint Lessing hier als der Vertreter der auf Aristoteles und später auf Dubos zurückgehenden Erregungstheorie, die sich im Gegensatz zu dem mehr Schönen und Gefälligen auf das Erhabene gründet. Der Ausdruck Rührung wird damals auch in dem weiteren Sinne von „allem, was leidenschaftliche Empfindungen erweckt" (noch bei Schiller), verwendet. „Sophokles und Euripides sind reich an dem Rührenden der höheren Art, das sich zur tragischen Bühne sehr schicket, für die das gemeinere Rührende zu schwach

ist... Shakespear aber übertrifft in dem hohen Rührenden, und Klopstok in dem höchsten Grad des Zärtlichen alle Dichter alter und neuer Zeit" (Sulzer).

Das Neue ist nicht immer unbedingt das Bessere; aber hier kann kein Zweifel darüber bestehen. Lessing hatte viele Kleinigkeitskrämer zum Schweigen zu bringen, soweit dies möglich war; hier erhebt er sich zu voller Größe, indem er eine ganze Zeitrichtung verurteilt, mehr als dies, indem er seherisch die Bahnen der Zukunft überblickt. Darin wurzelt die Siegesgewißheit und das Geniale seiner Ausführungen. Die Entwicklung gab ihm recht. Der Sturm und Drang erhob Shakespeare auf den Thron, schwelgte in Bewunderung der altdeutschen Zeit, betete an, was die Aufklärung verworfen hatte, und als die klassizistische Epoche zu sehr ihrer Antike huldigte, erstand in der romantischen Richtung ein heilsames und notwendiges Gegengewicht. Wer will im Ernste Größeres von Lessing verlangen? Soll er gleich Jahrtausende überschreiten? Dann würden wir ihn wahrscheinlich erst recht mißverstehen. Aber warum urteilt er so schroff, läßt den armen Gottschedianern gar kein Verdienst? Man kann wirklich darauf nichts erwidern, als was schon angedeutet wurde. Wozu? Wer es nicht begreift, den kann niemand überzeugen. Die beste Antwort wäre noch: weil er es bereut, auch einmal den Mitläufer gemacht zu haben, jetzt, wo sich ihm eine ungeheure Aussicht eröffnet. Und weil er nicht zu den Empfindsamen gehörte. „Diese trotzige Männlichkeit ist der höchste Zauber in Lessings Stil, in den Helden seiner Dramen, in der Art wie er auf dem Boden der Erde stand und sich umsah. Ein volles Behagen an L. wird immer nur männlichen Naturen möglich sein." Diese Äußerung W. Diltheys („Das Erlebnis"... S. 134) hätte vielleicht ihren Platz an einer noch geeigneteren Stelle; aber ich las sie gerade vorhin, und es ist mir eine Wohltat, längst selbstgebildete Überzeugungen durch eine Autorität stützen zu können; denn sonst heißt es „subjektiv" und wie all die Aushilfswörter lauten. Fast jeder Satz des 17. Briefes atmet Kraft und Sieg, ist Morgendämmerung eines anbrechenden Tages. Nur muß man alles unbefangen lesen.

Klopstock.

Nur eine kurze Auslese[1]), da sich eingehende Beschäftigung in der Schule von selbst verbietet. Einiges über die „Nachahmung des griechischen Sylbenmaßes im Deutschen"[2]), dann über die geniale Beurteilung Klopstocks und schließlich über die Unterschiede zwischen prosaischer und dichterischer Ausdrucksweise. Die erste und dritte Frage bedürften im Rahmen unserer Arbeit, die ein Ganzes darstellen soll, einer ausführlichen Behandlung. Da jedoch beide zu umfangreich sind, ist Beschränkung auf Anregungen geboten.

1) 18, 19, 111, dazu 51, alles mit entsprechenden Auslassungen.
2) Sämtliche Werke, Leipzig 1830 bey Friedr. Fleischer, 15. Bd.

Zunächst werde ich aus Klopstocks Schrift einige der wertvollsten Gedanken hervorheben. Er ist ein Genie, „seiner Materie voll“. Dieses Urteil hat sich vom geschichtlichen Standpunkt aus überraschend bestätigt. Besonders Friedrich Kauffmann gebührt das Verdienst, seine große Leistung entsprechend gewürdigt zu haben. „Im 18. jahrhundert entwickelt sich mit den grundlegenden untersuchungen Klopstocks die metrik zu einer selbständigen disziplin.“ Seine „freien rhythmen, die genialste schöpfung des großen künstlers (1754), sind geboren aus einer ächten naturempfindung für das wahre wesen des deutschen verses“.[1]) Das ist nicht zu viel gesagt. — Klopstock bezeichnet den Homerischen Vers als unübertrefflich in seiner Vollkommenheit. Er meint aber damit nicht etwa einen abgetrennten Hexameter, sondern „das ganze Geheimniß des poetischen Perioden“, „den Strom, den Schwung, das Feuer dieses P.“. Reichste Abwechslung, kein Einerlei, also Leben, keine tote Künstelei. Freilich kam Homer dabei eine Sprache zustatten, „die mehr Musik als Sprache war“. Alle Empfindungstöne, vom zartesten Schmelz bis zu erhabener Kraft stehen dem göttlichen Sänger, wenn er nicht gerade schläft, zur Verfügung. Mit vaterländischem Bewußtsein, das auf seine eigene „voll und männlich“ klingende Sprache etwas hält, prüft er dann die Frage, wie weit wir uns diesem hohen Vorbild nähern können. Er kennt die Mißlichkeiten der verschiedenartigen Aussprache und Betonung; aber diese hindern eine Übereinstimmung in den Grundsätzen nicht. Die „ganz gebundene Nachahmung des griechischen Silbenmaßes“ (vgl. Opitz) erscheint ihm als unverträglich mit der „Natur unserer Sprache“, mit der „Harmonie“ des Hexameters. Ein tiefsinniger Gedanke löst den anderen ab. Klopstock legt der Kunst des Vortrags mit allem Recht die entscheidende Wichtigkeit bei. Er warnt vor „schülerhafter Verstümmelung, durch welche die Stücke des Verses . . . vorgezählt und nicht vorgelesen werden“. Vielmehr „fließt dieser im vollen Strome fort“. Die „poetische Harmonie“ gipfelt darin, daß der Gedanke mit seinem Wohlklang und mit dem musikalischen Gehalt zu höherer Einheit verschmilzt. Wir können dies so erklären, wobei wir von den „Regeln“ für die Darstellung absehen: der prosaische Sinn muß überflogen sein, der höhere, der Lebenssinn, bedeutet alles, und damit muß sich der musikalische Klang vermählen. „Es ist aber nichts schwerer zu bestimmen, als diese höchste Feinheit der Harmonie.“ Klopstock steht in einsamer Höhe über all den prosaischen Reimern, die Silben zählen und sich einbilden zu dichten. In der ganzen deutschklassischen Zeit, auch Goethe nicht ausgenommen, hat dieser Aufsatz nicht seinesgleichen. In einer späteren Schrift (Vom deutschen Hexameter 1779) trennt er die „künstlichen“ von den „Wortfüßen“ (nach Kauffmann „Dipodien“, ´..` oder `...´) und fügt das Urteil hinzu (S. 185): „Die in den Wortfüßen versteckten künstlichen gehn den Zuhörer gar

1) Deutsche Metrik nach ihrer gesch. Entw., 2. Aufl., Marburg 1907, N. G. Elwert; nunmehr 3. Aufl.

nichts an." Es gibt also im Deutschen keine eigentlichen Hexameter. Lessing lauscht mit Ehrfurcht den Offenbarungen des Genies — denn um nichts Geringeres handelt es sich — und dies allein beweist, daß er etwas von dem Urrhythmus der deutschen Sprache in sich klingen hört, was niemand sich aneignen kann so wenig wie musikalisches Gehör. Und von ihm selbst, seinem Laokoon, gilt der Satz, daß das Genie „so vieles voraus setzet", weshalb Dunkelheit bei dem gemeinen Leser, Vorwurf der Oberflächlichkeit bei „Lesern von etwas besserer Gattung" die gewöhnlichen Folgen sind. — Monopodien (Opitz), Dipodien (Klopstock).

Klopstock ist der eigentliche Opitz der deutschen Literatur; der den Namen trägt, nur ein schwächlicher Vorläufer. Wenn er gar nur Jamben und Trochäen gelten läßt, sich einbildet, daß mit der richtigen Betonung wie in der Prosa, mit der wohlgeordneten Aufeinanderfolge der Silben alles bewerkstelliget sei, so grenzt dies an völlige starre Unempfänglichkeit. Ich las gestern zufällig in einem alten „Schäferspiel" die Zeilen:

Nun Phyllis stell einmal dein bittres Schmerzen ein
Wo nicht, so werd ich dich sogleich verlassen müssen.

Das sind opitzische Verse (Monopodien), mit allen sonstigen Untugenden, „hüpfend" (Klopstockscher Ausdruck) nach der Weise des Känguruhs. Regelmäßiges Mühlenklappern; doch ist letzteres fast noch rhythmischer. Auch Breitinger beanstandete (Cr. D., II S. 440 ff.) die Einförmigkeit im Versbau, sosehr er Opitzen schätzte. Die peinliche Übertragung des antiken starren Silbenschemas ist eine unverzeihliche Versündigung. Ihre Verse haben ganz anders geklungen, Westphal mit seiner Theorie veraltet immer mehr. Nach beiden Seiten ein ebenso bedenklicher Irrtum wie die grammatikalische Lehre von der Gleichzeitigkeit und Gefolge. Es laufen „Reformer" genug herum, die jeden Tag neue Weisheiten für die Schule in oft fragwürdiger oder altmodischer Gestalt entdecken. Warum legen sie nicht hier, wie die schöne Redensart lautet, die bessernde Hand an? Gewiß steckt die Metrik noch in den Anfängen oder in Mittel- und Befangenheitsstufen wie teilweise die Ästhetik und Psychologie; aber Grundlagen sind geschaffen, worin ich Kauffmann ein besonderes Verdienst zuspreche, um so mehr, als seine Ergebnisse mit der persönlichen Erfahrung jedes lebendig empfindenden Menschen übereinstimmen. Außerdem erwähne ich die wertvollen Arbeiten von Heusler, Meumann, Minor, Sievers. Mono- oder Dipodien sind die Bestandteile; über ihre Verbindung in demselben Gedichte und über zahlreiche andere Fragen wird die Zukunft noch Näheres bringen. Es handelt sich hier um eine außerordentlich wichtige Angelegenheit, die mit dem Innersten des Lebendigseins zusammenhängt. Klopstock geht wie Lessing auf die Vorzeit zurück, eine Umkehr im platonischen Sinne. Wir können ebensowenig unsere Väter verleugnen wie unsre vaterländische Eigenart. In der klassizistischen Zeit hat diese antikisierende Richtung oft lähmend gewirkt. Hochmütige Schulmeister schrieben wieder die Regeln vor, „skandierend", was sich nicht

weit vom Hüpfen entfernt. Goethe selbst hat nicht selten unter dem Banne dieses Vorurteils sein unvergleichliches rhythmisches Empfinden unterdrückt, klappernde Holperverse, im besten Fall Schluchztöne erkünstelt. Unser deutsches Volkstum, das im Kern nicht zu ersticken ist, bricht sich immer wieder siegreich Bahn. Es lehnt all die Sonette usw. instinktiv ab. Es gibt mehr regelmäßige (Musik!) oder mehr unregelmäßige Verse, auf- oder abschwellenden Rhythmus, Einheitstöne, feierlich und ernst, auch das Gegenteil, oder Hoch- und Nebenton zur Einheit verbunden, frisch, lebendig, bis zu dionysischem Jubel sich steigernd. Oft rauschen ganze Perioden dahin, einem Höhepunkt zustrebend, oft ist es ein einziges Wort, in dem sich alle Kraft sammelt. Dämpfung durch Senkungen oder nebenbetonte Silben. Vielgestaltig wie das Leben.

Ernst Meumann verdanken wir vielfache Aufklärung. Betonung ist der „Ausdruck der gesteigerten inneren Tätigkeit", also des erhöhten Lebensgefühls. Man kann hinzufügen: Je mehr es abschwillt, desto schwächer wird der Ton. In tausend Abstufungen; aber immer bleibt das Rhythmische Widerklang der Seele. Ferner: „Sodann ist die sparsame Verwendung der Hauptbetonungen für den Versrhythmus charakteristisch. Bisweilen übernimmt eine einzige Betonung die Rhythmisierung eines längeren Verses, ihr erscheinen alle anderen Silben subordiniert und bilden deshalb für den Eindruck ein rhythmisches Ganzes, bisweilen folgen kurze, gleichgebaute rhythmische Gruppen aufeinander."[1])

Wo Goethe oder Schiller sich griechisch aufspielten, schufen sie, besonders in der Vollkraft der Stimmung, im ganzen fast immer, deutsche Rhythmen. Die unsterblichen (heißt es: únsterblich oder unstérblich, welch letzteres die weichliche Aussprache beliebt) „Hexameter" in der Achilleis (506 ff.) fluten dahin, bald stürmisch aufwallend, bald majestätisch feierlich, bald in sanften Sternenfrieden ausstrahlend.

> Neín! so redet er nìcht, versetzte héftig dìe Göttin:
> Séhet! ruft er entzückt, von fern den Gípfel erblìckend,
> Dórt ist das hérrliche Mál des eínzigen gróßen Pelíden . . .

Teils anschwellender, teils verklingender Rhythmus (vgl. später: „Persephoneias"). Tonstärke und Tonhöhe halten sich die Wage (das kraftvolle „Nein" und das breite, weihevolle „Sehet"). Der dritte Vers ist mit feinstem Empfinden monopodisch gebaut. Den etwas erhöhten Mittelpunkt, dem alles zustrebt, oder um den es sich gruppiert, bildet „das herrliche Mal". Ähnlich ist Schillers Übertragung der Verse des Simonides geformt: „Wandrer, kommst du nach Sparta..." Viele Hexameter, vollendete Gebilde, entziehen sich überhaupt der stückweisen Messung. Wer gar „skandierend dichtet", hätte Müller werden sollen. Im ersten Vers von Kleists Hermannsschlacht stoßen Haupt- und Nebenton (umsónst,

1) Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus in: Philos. Studien, herausg. von W. Wundt, Bd. 10 (1894), S. 249—322, 393—430.

Thùskar) unmittelbar zusammen. Ein Zeichen schrillen Mißklangs. Das Genie nicht gleich tadeln, sondern es verstehen, mahnt Lessing. Das Regelmaß wirkt um so langweiliger, je mehr es von außen, mit dem Ellenmaß, erkünstelt, nicht von innen heraus belebt wird.

Das Urteil über Klopstock als Dichter ist von unvergleichlicher Sicherheit, so daß es Schiller, wenngleich aus eigener Kraft, nicht als Nachbeter, wofür er zu groß und eigenherrlich war, nur zu bestätigen und zu vervollständigen brauchte. Wir fassen es in die drei Äußerungen zusammen: „So voller Empfindung, daß man oft gar nichts dabey empfindet (51), obwohl Lessing an dieser Stelle hinsichtlich des Verfassers irrt; „zu unbestimmte Charaktere" (19); „Wer heißt den Herrn Klopstock philosophiren?" (111). In dem ersten Satze kommt seine Abneigung gegen rousseausche Empfindelei zur Geltung. Empfindsam — das Wort wurde durch Lessing erst in Umlauf gebracht, wenn auch nicht geschaffen — war das Zeitalter um 1760 im ganzen oder begann es zu werden, wie das gegenwärtige teilweise reizbar, reizsüchtig oder reizlüstern ist („reizsam" ist sprachlich und klanglich keine glückliche Neubildung). Doch besteht ein bemerkenswerter Unterschied. Die Menschen von damals erlebten sich in dem anderen, die heutigen in dem anderen (sächl. Geschl.!) nur sich. Vom ästhetischen Standpunkt hat letzteres, abgesehen von den Aus- und Entartungen, seine Berechtigung, weshalb die Mitgefühlstheorie — nichtwirklichen Dingen oder Wesen gegenüber —! eine Halbheit ist. Ästhetisch, moralisch, wirklich bleiben auch hierin Verschiedenheiten, Pygmalions Wunsch nur eine Verwechslung. Der Begriff empfindsam schließt bis zum Ende des Jahrhunderts und darüber hinaus keinen üblen Nebensinn in sich, vielmehr bedeutet er: Empfänglichkeit für alles, was menschlich und natürlich ist (Ggs. Barbar). Klopstock ist der Prophet der neuen Richtung, zeitlich vor Rousseau. Es ist nun recht bezeichnend, daß er aus der Dürre des vernünftelnden Zeitalters gleich über die Wolken emporschießt, die längst vorhandene Strömung des Pietismus mit dem erwachenden sonstigen Gefühlsdrang zu einer Höhe steigert, die nicht mehr zu überfliegen ist. Lessing spricht von ihm mit Ehrfurcht als einem Genie. Später steigert sich das anfänglich infolge einiger Mißverständnisse kühle Verhältnis zu ungetrübter Freundschaft.

Trotzdem bedürfen Lessings Urteile einiger Ergänzung. „Wenn ein Genie, voller Vertrauen auf eigne Stärke, in den Tempel des Geschmacks durch einen neuen Eingang dringet"..., heißt es an anderer Stelle. Das ist richtig und trifft doch wieder nicht ganz zu. Wie alle deutschen Dichter, wie der Deutsche überhaupt, vereinigt Klopstock in sich hochaufstrebende Kraft mit Milde und Zartheit, die Erhabenheit mit dem Schönen, nur daß er nach beiden Seiten sich leicht (nicht immer!) ins Überschwengliche verliert. Nicht jeder vermag ihm zu folgen, und dies nur in seltenen Augenblicken, wo die Seele ihre Schwingen zu dieser Gefühlshöhe entfaltet. Auch sinkt er zuweilen ins Prosaische herab wie im zweiten Teil der

Ode „Mein Vaterland". Es kommt deshalb alles auf die Art des Vortrags an; dann wird er der Jugend und allen Empfänglichen in seinem Besten wieder lebendig. Technische Mätzchen versagen hier ebenso wie platt breiter und erdbehaglicher Realismus oder gar naturalistisch sein sollendes Beiwerk. Er verlangt seinen Ton, mit demselben Recht wie jeder geniale Dichter, und dann klingt's doch wie Harfen- oder Posaunenton an unser Ohr. Leutchen freilich, die nur ihre beschränkten Zuständchen kennen (vgl. Goethes Begriffsbestimmung des Philisters), mögen dies als fremdartig ablehnen und deshalb bespötteln. Der innerlich reiche und weitere Mensch hat in sich für viele, oft entgegengesetzte Individualitäten Widerhall. Jede große und ewige Dichtung ist von dem Lebenshauch des echten Pathos, das nur vollbürtige Menschen kennen, erfüllt. Die „Frühlingsfeier" (z. B.) durchflutet, besonders in der zweiten Hälfte, ein Gefühlsstrom, der bald himmelanstrebende Wellen schlägt, dann feierlich mild, sonntäglich, sonnenumglänzt sich sänftigt. Der letzte Vers gehört zum Schönsten, was je ein deutscher Dichter geschaffen hat. „Die Klopstock eigene Kunst, die Seele des Menschen und Christen zu schildern... alle seine Oden sind meist Selbstgespräche des Herzens" (I S. 427), sagt Herder, der Vielseitige, mit Recht. Er stellt sogar diese Kunst gelegentlich über alles Griechische (S. 297 ff.).

Und doch leiden die Charaktere, die Klopstock geschaffen hat, an Unbestimmtheit. Lessing bezieht sein Urteil zunächst auf den „Verräter" im Messias und erklärt es aus der „frommen Strenge" des Dichters. Der edle Sänger war eifrigst bemüht, alles den einzelnen Religionsbekenntnissen Anstößige zu vermeiden. Später erweitert sich der Gedanke (111): Empfindungen ohne den Entstehungsgrund. Vortreffliches Bild von der „Leiter", die er, oben stehend, nach sich zieht (vgl. auch Hamb. Dram. 27). Das trifft freilich auch auf manche seiner lyrischen Gedichte zu: Gefühlsäußerungen ohne eigentliche Darstellung, d. h. ohne die organischen Verbindungen, in denen sie stehen, weshalb wir uns ohne Grund in die Lüfte erheben sollen. Nicht das überschwengliche ist daran schuld. Wir folgen jedem, der uns einen Höhenweg eröffnet.[1]) Schließlich über das Philosophieren Klopstocks. Das rasche Umlernen Lessings fällt hier besonders auf. In kurzen Andeutungen veranschaulicht: „Der grundgelehrte Anakreon, den Fontenelle den größten Philosophen mit Recht an die Seite stellet, — soll ein bloßer Witzling, und kein Naturforscher gewesen sein. Das ist eine Lästerung wider das ganze Altertum, die nicht ungeahndet bleiben soll" (1747—48; IV S. 3). Sein Tadel richtet sich freilich zugleich gegen die langweilende Schreibweise der Vernünftler. Sieben Jahre später (Pope ein Metaphysiker! IV S. 413): „Ein Dichter? Was macht Saul unter den Propheten? Was macht ein Dichter unter den Metaphysikern?"

Damit bahnt sich der Weg von selbst zur Unterscheidung zwischen

---

1) Weiteres über Kl. u. Wieland, s. Inhaltsverzeichnis.

prosaischer und poetischer Darstellung (51). Gottsched ist trotz aller Redensarten Wortführer der erzprosaischen Richtung. Es handelt sich dabei um eine schwierige, noch wenig aufgeklärte Frage, die vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt noch nicht behandelt wurde. Um so mehr empfindet der Verfasser, der sich seit Jahren damit beschäftigt, die Notwendigkeit der Beschränkung auf den Zusammenhang. Jedes ästhetische Lehrbuch vor und um 1750 widmet dem Gegenstand nicht wenige Seiten. Mit immer stärkerer Bewußtheit suchte sich die Zeit den Fesseln der Nüchternheit zu entringen. Einiges wurde schon im Laokoon mitgeteilt, insofern ein Lebensnerv der Grenzenlehre darin wurzelt. Breitinger handelt im „Eilften Abschnitt" seiner Cr. D. (I S. 377 ff.). „Von etlichen absonderlichen Mitteln, die schlechte Materie aufzustützen". Gleich zu Anfang rühmt er sich, „zwar die vornehmsten Geheimnisse der poetischen Mahler-Kunst, wie man auch gemeinen (= alltäglichen) Wahrheiten und Gedanken ein wunderbar-entzückendes Ansehen mittheilen könne, mit aller Sorgfalt entdecket" zu haben, bekennet aber, daß etliche Anmerkungen „hinterstellig" geblieben seien. Holet diese im zweiten Bande „in Absicht auf den Ausdruck und die Farben" nach (wiederum mit einer Vorrede eingeführet von Johann Jacob Bodemer). Handelt also zumalen „von den Machtwörtern, d. h. solchen, die nachdrücklich sind und viel gedenken lassen". Es sind dies alte sprachliche Wendungen, die in ihrem vollen Sinne wieder aufleben, Opitz, einer der Lieblinge der Schweizer, Meister darin (z. B. auf etwas gehen, betagen). Der ganze zweite Teil bezieht sich auf dasselbe oder ähnliche Gebiete, z. B. auch auf „gleichgültige... Redens-Arten". Lessing in seinem unermüdlichen Lerneifer begrüßt nun den Aufsatz im „Nordischen Aufseher" mit besonderer Freude. Aus mehreren Gründen: wegen des Angriffs auf die Verquickung von Prosa und Poesie im Französischen, was ganz mit seiner Anschauung vom Kaltsinn ihrer Posen übereinstimmt. Jedoch sind seine eigenen Anmerkungen dazu von besonderem Werte, von dauerndem insbesonders, daß jede Person im Drama nach ihrer eigenen Art zu sprechen habe. Das bedeutet einen außerordentlichen Fortschritt zur Naturhaftigkeit; letzteres Wort in dem Sinne aufzufassen, daß nicht jede Person in gleicher Lage und nicht dieselbe in verschiedenartigen Stimmungen sich derselben Ausdrücke bedient. Das würde höchstens auf einen Phlegmatiker, weltfernen Philosophen oder Diplomaten zutreffen. Was sind „edelste" Wörter? Etwa die schönen Phrasen, welche Corneillesche Helden inmitten des größten, aber für sie nur scheinbaren Sturmes der Leidenschaften drechseln? Die echten Ausdrücke sind jene, die gleich Blitzen aus der jeweiligen Erregtheit des Augenblicks emporschlagen, die uns eben wegen ihrer Naturhaftigkeit ins Herz dringen. Damit nähert sich Lessing dem Fahrwasser Diderots, doch nicht seinem Geiste, dem Umkreis der „Hausväter" und platten Naturalisten. Nicht umsonst beruft er sich auf das hohe Glück, einen Shakespeare zu kennen. Die Einwände sind „Ihm" entlehnt. Ein Beweis, daß Lessing seine Sprache studiert hat. Es trifft völlig zu, daß die Suche und Sucht nach edlen (= wohlanstän-

digen) Wörtern die Unmittelbarkeit, also das Leben des Ausdrucks, tötet; aber es trifft mehr Corneille als Racine. Gegen diesen Grundsatz Boileaus hat Shakespeare freilich bös geschlegelt. Es bedarf wohl keiner Mustersammlung, keines Nachweises, daß er vor den derbsten Wendungen nicht zurückscheut, aber in seinen Meisterdramen immer im Einklang mit der Person und der jeweiligen Gefühls- oder Empfindungslage. Die schöpferische Kraft der Leidenschaft und des Affektes scheint Lessing zu empfinden, wenn er auch wieder mit dem „Kunststück des trag. D." dazwischenfährt. Der Zorn macht sich in „gemeinen Worten" Luft, die erhabene Stimmung dagegen strömt zu ähnlichen Gebilden aus. Hier geht Lessing im Eifer des Gefechtes etwas zu weit. Schon der Gedanke an französische Heldenpose, an erkünsteltes Pathos, reizt ihn zum Widerspruch, dazu bestimmt ihn der Hinblick auf die bürgerliche Tragödie. „Man" bemüht sich neuerdings, auch das wurzelechte Pathos eines Othello usw. als erkünstelt, unnatürlich, bombastisch hinzustellen, um das Lästige, Störende wenigstens von sich abzuschütteln. Zuerst Schiller, dann Shakespeare, schließlich Beethoven usf., dann können die Ratten in das verödete Haus einziehen. Es ist natürlich ganz anders. Die berühmte Stelle: „Ein Wunder dünkt mich's"... (II 1), mutet jeden, der nicht ausschließlich für Hintertreppen- und Winkelglück empfänglich ist, wie ein Wunder von sprachschöpferischer Kraft an; jedes Bild, vom Gluthauch der Leidenschaft, von Überseligkeit erfüllt, aus dem Lebenskreis Othellos emportauchend. Das gilt selbst von der Absage an alles, was ihm vorher als das Höchste erschien (III 3: „Fahr wohl mein Friede"...).

Andere Unterscheidungen, die der Aufsatz im „Nordischen Aufseher" feststellt, sind teilweise von dauernder Geltung, ihre Erkenntnis für die Jugend unter allen Umständen wertvoll. Man kann ruhig behaupten, daß reichlich die Hälfte der Schul- und sonstigen, besonders „lyrischen" Dichtungen verblümte Prosa ist. „Zwitterton" zwischen Prosa und Poesie (Hamb. Dram. 19). Eine Ab- und Auskehr tut dringend not. Feinsinnig sind eine Reihe von Bemerkungen: über die „schöne Prose" der Franzosen, über den Wert wirksamer Zusammensetzungen, was unsere Sprache so gut erlaubt wie die griechische, ferner über die Frage der sog. Inversion.. Nicht: Es ist hier die Frage, ob Sein oder Nichtsein. Außerdem die Warnung vor der Versfüllung durch leere Redensarten. Schließlich gibt es in der Tat nüchtern wissenschaftliche oder auf diese Art entstandene Begriffe, die alle Illusion morden (außer zu komischer Wirkung): z. B. nichtsdestoweniger, betreffend, diesbezüglich, wissenschaftlich, Beschaffenheit (vgl. dagegen Bewandtnis), überhaupt alle Fachwörter (auch „ästhetisch"). Es sind Begriffe, die sich nicht mit Gefühl durchdringen oder wenigstens davon umranken lassen. Das Klangliche fehlte ihnen nicht; aber sie von innen heraus beleben zu wollen wirkte komisch. Auch die Schüler werden gerne ihre Beiträge zu den Prosawörtern liefern. Lauter „aktuelle" Fragen. Die Warnung vor „labyrinthischen Perioden" (105) trifft nur dann das Richtige, wenn wir an pedantische Schwerfälligkeit, aber nicht an

lebensprühende Goethesche Satzgebilde, herrlich wie am ersten Tag, gedenken. Um so wichtiger, wenigstens für die Auffassung des „Laokoon", ist die Frage, ob solche Ungeheuer „wohl die feurigste Aufmerksamkeit, das beste Gedächtnis in ihrem ganzen Zusammenhang fassen und am Ende auf einmal übersehen könnte. Nimmermehr".

Damit kehren wir nochmals zu den „Zeichen" zurück, um das Letzte und Tiefste, was Lessing darüber zu sagen hatte, mitzuteilen.[1]) Die Zeichen sind nicht leer, haben vielmehr den vereinbarten Sinn; sonst gäbe es ja keine symbolische, keine begriffliche Erkenntnis. Leibniz (Werke IV S. 423 [2])) sagt darüber: „Vocabulis istis (quorum sensus obscure saltem atqüe imperfecte menti obversatur) in animo utor loco idearum." Aber weil im Logischen, Vernünftigen die kühle Luft des Gedankens weht, so widerstreben die willkürlichen Zeichen an sich dem Vollgehaltigen echter Dichtkunst. In dem Briefe an Nicolai vom 26. März 1769, der sich auf die Einwände gegen den Laokoon bezieht, stellt Lessing den Satz auf, daß „die Poesie sich um so mehr ihrer Vollkommenheit nähert, je mehr sie ihre willkürlichen Zeichen den natürlichen näher bringt". Nur dadurch erhebt sie sich über die Prosa. Als Mittel dazu bezeichnet er insbesondere die Stellung der Worte, das Silbenmaß, Figuren und Tropen, Gleichnisse usw. Aber all das bewirkt Annäherung, nicht Gleichheit. „Folglich sind alle Gattungen, die sich nur dieser Mittel bedienen, als die niederen (= mehr prosaischen) Gattungen der Poesie zu betrachten" (Hauptthema des Laokoon). Die Umwandlung der symbolischen in anschauende Erkenntnis genügt also für gesteigerte Ansprüche nicht mehr (vgl. jedoch die Fabel). Die eigentliche, die höchste Art der Dichtung ist „die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht". Wie dies zustande kommt, liegt in den Ausführungen über den Laokoon vorgedeutet; doch möge Lessing auch hier das Wort führen. Im Anti-Goeze (2) findet sich der Gedanke, der alles klärt: „den kalten symbolischen Ideen etwas von der Wärme und dem Leben natürlicher Zeichen zu geben." Dieses Etwas bedeutet in der Poesie alles. Wärme, Leben mitzuteilen, jene schöpferische Urtat im kleinen zu vollziehen, daß das Starre, Stoffliche zum Dasein erwache, daß es blühe oder kraftvoll wirke, emporstrebe, wie im Reiche der Natur nur das Lebensvolle oder Belebungsfähige uns anzieht. Lessing nennt mit Aristoteles die dramatische Poesie die höchste (vgl. d. Br. an Nic.); „denn in dieser hören die Worte auf willkürliche Zeichen zu sein und werden natürliche Zeichen willkürlicher Dinge". Das ist Sache des persönlichen Geschmacks. Das gleiche gilt (im lebendigen Vortrag) für das Lyrische und Epische.

Lessing erschöpft die wichtigsten Gedanken des Aufsatzes (Der Nordische Aufseher, 1. Bd. 26. Stück, 18. May 1758). Der Verfasser rühmt an der Sprache seines „zweyten Vaterlandes", daß „sie männlich, ge-

---

1) Vgl. Laokoon: „Darstellungsmittel: die deduktive Begründung".
2) Weidmann, Berlin, her. von C. J. Gerhardt.

dankenvoll, oft kurz und selbst nicht ohne die Reize derjenigen Annehmlichkeit ist, die einen fruchtbaren Boden schmückt". „Die männliche und ungekünstelte deutsche Sprache", während die englische sich durch „Stärke und Kühnheit" auszeichne, der Vorzug der französischen in „Lebhaftigkeit und sorgfältiger Richtigkeit" liege. Seine Grundauffassung ist, daß die höchste prosaische und die unterste poetische Stufe des Ausdrucks sich ineinander verlieren.

Wieland.

Nur das Allerwichtigste (Br. 7, 8 Anfg., 63 einiges). Es handelt sich um die bekannte Sinnesänderung Wielands, die Abkehr von Klopstock und Zürich, die Hinwendung zur „Grazie", daneben noch um die „Empfindungen des Christen" sowie um die Kunst des Übersetzens.

Es bietet sich hier Gelegenheit, über die Briefform einiges zu sagen. Die „Illusion" wird vortrefflich gewahrt. Gegen das einleitende: „Sie haben recht", gibt es keinen Widerspruch. Und so geht es weiter. Anregender, lebhafter Plauderton, geistreich bis ins einzelnste, aber nie geistreichelnd. Ferner die Ungezwungenheit der Übergänge, wenn sich auch viel bewußte Kunst dahinter verbirgt, das Überraschende der Wendungen. Lessing schreibt in seinen besten Briefen so natürlich, daß das Ferngespräch wirklich zu einer Art persönlicher Unterhaltung wird. Man glaubt fast den Empfänger reden zu hören (vgl. die Antwort: „Das wäre zu bitter geurtheilet!" u. a.). — Das Verlangen nach guten Verdeutschungen, überhaupt nach allgemeinerer Verbreitung des Wissens lag in der Richtung der Zeit. Wolff verfaßte seine „Vernünftigen Gedanken" in deutscher Sprache, selbst Baumgarten versäumt es nicht, in seiner Metaphysik schwierigen Fremdwörtern deutsche Erklärungen beizufügen; die bekannten Beispiele brauche ich nicht zu erwähnen. Aber das Übersetzen ist „ein verwickeltes Geschäft". Goethe unterscheidet (Zum Andenken Wielands 1813) zwei Hauptarten, darin bestehend, „daß der Autor einer fremden Nation zu uns herüber gebracht werde, dergestalt daß wir ihn als den unsrigen ansehen können", also Übertragung (Shakespeare!), oder es ergeht an uns die Forderung, „daß wir uns zu dem Fremden hinüber begeben", ihn in seiner Eigenart zu erfassen suchen (Übersetzung). Beide „Maximen" sind natürlich keine strengen Gegensätze. Lessings Verdienst ist es, daß er schwächlichen und plumpen Übersetzern Fehde erklärte (vgl. Vade Mecum), und sein Wirkungsbereich erweitert sich dahin, daß er selbst zahlreiche und meist gediegene Übersetzungen geschaffen hat. Denn um eine schöpferische Tätigkeit handelt es sich, um ebensoviel Anschmiegungsfähigkeit wie Beherrschung der beiden Sprachen, um Feingefühl für die Individualität des anderen. Mit Lessing kann man sagen: Die guten Übersetzer sind so selten wie die guten Dichter. Übrigens setzt sich der fast elegische Ton hier fort.

Er empfindet nun schon zwischen den ersten größeren Werken (Na-

tur der Dinge) und den „Sympathien" einen inneren Widerspruch. In gewissem Sinne trifft dies zu; doch in anderer Hinsicht bezeichnet letztgenannte Schrift nur den Gipfel der jugendlich schwärmerischen Richtung Wielands, bis er vom Baume der Erkenntnis aß. Organische Entwicklung oder absichtliche Anpassung unter entsprechendem Zwang — man beachte, wie fein und schonend sich Lessing ausdrückt — entweder-oder, lautet die Doppelfrage. Wir wissen heutzutage, daß sich in Wieland unter dem Banne der Jugendeindrücke und der ganzen Umgebung zuerst das zarte Pflänzlein ätherischen Weltfernstrebens entfaltete, bis es durch die stärkere Seite, die Weltfreude, erstickt wurde. Und wenn es gar keine Keime mehr ansetzte, so ist dies ein Zeichen, daß es von außen her künstlich hineingetragen wurde. Lessing, dem der Begriff der Entwicklung damals fremd ist, muß diese „Veränderung" wie eine Art Wunder betrachten oder als Charakterschwäche auslegen. Die Unterscheidung zwischen dynamischer oder mechanischer Auffassung, die doch wenigstens anklingt (Leibniz!), ist nicht völlig zu übersehen; denn sie gibt auch über seine ästhetischen Anschauungen lehrreichen Aufschluß. Das berühmte Wort über Wieland (53, Anfg.) ist zwar ironisch gefärbt, aber es deutet doch mit treffender Sicherheit die bekannte Wendung in seiner Lebensrichtung an. Die Besprechung des Stückes sprudelt von Witz und Laune. Gewiß wird sie auch den einen oder anderen unter den älteren Schülern anregen; aber zu eingehenderer Behandlung eignet sie sich doch nicht. Köstlich und bezeichnend ist jedenfalls die Unterscheidung zwischen „moralisch gut und dichterisch böse", wichtig der Hinweis, daß er die Tugend dargestellt hat, „aber nicht in Handlungen, nicht nach dem Leben". Wie die Forderungen des Lebens doch immer mehr auch ins Reich der Kunst einströmen. Goethes Urteil, gegen Mißverständnisse und Verkennung gerichtet und sichernd, fällt entscheidend ins Gewicht: „Der geistreiche Mann (Wieland) spielte gern mit seinen Meinungen, aber, ich kann alle Mitlebenden als Zeugen auffordern, niemals mit seinen Gesinnungen." Noch ein Lieblingsgedanke Goethes aus derselben Schrift, ein Begriff, der in den Jahren von 1760 ab sich immer wiederholt, sei mitgeteilt: „Die Kunst überhaupt, besonders aber die der Alten (bild. Kunst), läßt sich ohne Enthusiasmus weder fassen noch begreifen. Wer nicht mit Erstaunen und Bewunderung anfangen will, der findet nicht den Zugang in das innere Heiligtum." Das bestätigt zugleich frühere Ausführungen.

Gewisse Bemerkungen über Wieland sind der unverhohlene Ausdruck der Gereiztheit. Dieser hatte sich im Überschwang der religiösen Empfindung abfällig über Uz geäußert: „elender anakreontischer Sperling.. zwitschernder Dichterling.., dessen Seele über nicht mehr als eine kleine Anzahl Ideen von Rosen, Lilien, Weingläsern, Frühling, murmelnden Bächen, schwarzaugichten Mädchen zu befehlen hat." Etwas Richtiges ist darin enthalten; aber Wieland wird — eine Ironie des Schicksals — später selbst zum ersten Graziendichter im Parnaß. Lessing zahlt ihm nun heim. Im 102. Br. heißt es: „Erlauben Sie mir immer, mich ein wenig

poßierlich auszudrücken. Denn wenn ich einen ernsthaften Ton annehmen wollte, so könnte ich leicht empfindlich werden" (S. 227). Im Vorbeigehen gesagt: dieser Brief ist ein Meisterstück innerlich belebter Darstellung, in höherem Grade als manche Dichtungen. Hier wallt Lessings Seele zu hellen, lodernden Flammen auf. Auch an unsrer Stelle wird er einigermaßen empfindlich. Warum? Es handelt sich um wichtigere Fragen als ästhetische. Von einer „lieblichen Quintessenz" aus dem Christentum, von enthusiastischem Schwärmen ist späterhin (110) die Rede. Der Ausdruck „pietistischer Stolz" (7) belehrt uns über das Weitere. Lessing geht der süßliche Enthusiasmus auf die Nerven, die „Ausschweifungen der Einbildungskraft" (8) widern ihn an. Nicht aus Mangel an Gemüt, an Innerlichkeit, sondern weil er rasch verflackerndes Strohfeuer darin erblickt, heute so, morgen anders, verfliegende Stimmungen. Es muß dies seiner Männlichkeit widerstreben. Deswegen stellt er große Gesinnungen höher als Schwulst und Treibhauswärme. Auf seine Empfänglichkeit für volkstümliche Kraft und Reinheit des Ausdrucks (14) kann ich hier nur verweisen. Überall dieselben Anzeichen. Die aufgehende Sonne des Lebens beginnt das Eis des Winters zu schmelzen.

Der „Kunstrichter" nach Lessing.

Einige Vorbemerkungen und Voraussetzungen. Es berührt uns heutzutage, wenn es sich auch stetig wiederholt, fast peinlich, daß ein Lessing (oder Herder) genötigt war, sich mit Nichtsen und Wichtigtuern Klotzischen Kalibers, die nur von einer oder mehreren Redensarten zehren, auseinanderzusetzen. Er stellt als Grunderfordernis auf, daß niemand urteilen solle, bis er den Schriftsteller verstanden habe (51). Das ist eigentlich so selbstverständlich; aber es versteht sich für manche nicht von selbst. Klotz merkte wohl, daß er mit der „vornehm abweisenden Miene", dem bekannten Trick, sich Unangenehmes vom Leibe zu halten, hier nichts ausrichten könne. Es folgen nun, teilweise im Sinne der Zeitrichtung, süßliche Schmeicheleien, hinter oder in denen sich die Galle birgt. Lessing, der Mann, antwortet auf diese Freundschaftswerbungen überhaupt nicht; denn er sagt sich: „Abbrechen hätte ich doch einmal müssen, und ich denke, je früher eine solche Unhöflichkeit erfolgt, desto kleiner ist sie." Wie kennzeichnet es ferner seine Ehrlichkeit, seine strenge Selbstkritik, der Schmeicheleien keine Leckerbissen sind, daß er ihn nach dem ersten Schreiben ernst nimmt, nach dem weiteren nicht mehr. Dann erfolgen mittelbare, schnöde Angriffe gegen Lessing. Im übrigen verweise ich auf Erich Schmidt. Seiner glänzenden Darstellung der „Klotzischen Händel" (I S. 646 ff.) ist nichts hinzuzufügen. Es geht daraus auch hervor, wie sehr Lessing im Rechte war.

Damit kommen wir zur Hauptfrage. Solche kleinlichen Kunstrichter wagen sich — ähnlich urteilt Herder — an die wenigen Schriftsteller,

denen Deutschland noch einige Geltung in der Welt verdankt. Lessing tauft ihre Manier mit dem Namen Klotzianismus. Gewisse Menschentypen sind unsterblich und unausrottbar. Wie auch Joseph Bayer (1869) mit Goethescher Wendung darauf hinweist: „Der Gottschedianismus ist ein charakteristisches Urphänomen des deutschen Wesens, das sich von Zeit zu Zeit, wenn auch in anderer Form, wiederholt." Welche Eigenschaften besitzt nun der „ideale" Kunstrichter nach Lessings Auffassung? Darüber gibt hauptsächlich der 57. Brief Aufschluß. Er handelt zunächst von den Grenzen, die eine anständige Kritik einhalten müsse, dann von der Art des Verfahrens. „Was geht uns das Privatleben eines Schriftstellers an? Ich halte nichts davon, aus diesem die Erläuterungen seiner Werke herzuhohlen" (Litbr. 7). Wir sind hierin derselben und doch wieder anderer Ansicht. Die bekannten Reporterauskünfte, was das „Genie" oder Wundertier zu Mittag speist, wieviel seidene Schlafröcke es sich zu besitzen gerühmet (R. Wagner!), überhaupt alle freche Einmischung ins private Leben sind jedem feineren Menschensinn verächtlich („Klätscher"). Noch mehr, wenn sich die böse Absicht dazu gesellt („Anschwärzung, Pasquilant"; Kammerdienerweisheit oder Kaffeeklatsch). Aber wer sich mit Zartsinn und jener Ehrfurcht, die Goethe immer wieder als Voraussetzung des Verständnisses bezeichnet, dem persönlichen Leben des genialen Menschen naht, dem müssen sich alle Tore erschließen, ja für den Schaffenden ist es Wohltat und Erfüllung zugleich. Denn sich verstanden zu fühlen, das geht über alles, und das Ergebnis bedeutet vertiefte Empfänglichkeit, nicht flaches Aburteilen. Hierin zeigt sich die Einseitigkeit Lessings, der die Urquelle des Schaffens, das Ich, nicht in Rechnung setzt. Auch an anderer Stelle (Litbr. 105) erklärt er es als Pflicht des „Kriticus", Einschränkung auf das Werk, das er beurteilen will, zu üben, „an keinen Verfasser dabey zu denken". In gewisser Hinsicht mit Recht; doch müßten wir dann auch darauf verzichten, die Naturbildungen aus ihren Keimen und Grundlagen im ganzen zu erfassen, soweit dies möglich ist. Aber keine „Zudringlichkeiten", nur „Abwehrungen"! Ein treffendes Wort. Streng sachlich in der Abwehr, ohne persönliche Voreingenommenheit oder beschränkte Anbetung von modischen Formeln, gegen das Kleinliche und Faule, das sich breitmacht, dem Guten den Weg versperrt. Wie herrlich tritt in diesem Zusammenhang der Zug in seinem Charakterbilde, den alle ehrlichen Gegner (eine ganze Liste zeitgenössischer Urteile spricht dafür) anerkennen, sein mannhafter Freimut „zum Besten der Mehrern", zutage! Zum Besten der Allgemeinheit, schließt dies nicht Liebe zu den Kommenden in sich? Und wenn es nicht gleich Keime treibt, kann es vielleicht später blühen und Früchte bringen. Das ist der Sinn und die Hoffnung aller tieferen Menschen. Eine einzige Verbeugung vor Klotz, und Lessing wäre Hahn im Korbe. Wieviel kann jeder noch von dem nur scheinbar Veralteten lernen. Schließlich klingt doch auch das an, was erstes Erfordernis aller ernstzunehmenden Kritik ist: nicht derselbe „Ton", dieselbe Einstellung für alle insgesamt. Jedes Werk ist aus sich zu beur-

teilen. „Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto parteiischer“ (Hamb. Dram., Ank.). Mit vollem Recht betonen Ernst Elster den Wert der „Anempfindung“[1]), Hubert Roetteken[2]) als die notwendigste Eigenschaft des Kritikers, daß er imstande sei, das Werk in sich zum Leben zu erwecken. Fülle des inneren Lebens und Anschmiegsamkeit sind die Vorbedingungen, die Hauptsache, daß dem Urteilenden „eine besondere Beanlagung eigentümlich sei: die Fähigkeit, durch schöne Dinge tief erregt zu werden“ (Walter Pater). Dazu gehören weiter Klarheit und Ungetrübtheit des Blickes, jener ursprüngliche Witterungssinn, das Lebenskräftige, Dauernde zu erfassen, Erhebung über alle philisterhafte Befangenheit, die nur den eigenen Kram gelten läßt und bewundert. Die Anforderungen steigern sich ins Außerordentliche, Geniale. Inwieweit Lessing diesen gerecht wird, ist nachher anzudeuten. Goethe zieht rückschauend die Summe des Jahrhunderts und bildet auch hierin Abschluß und Anfang. Er unterscheidet „zerstörende“ und „produktive“ Kritik (Manzonis Carmagnola 1821—22). Erstere urteilt nach vorgefaßtem Maßstab, nach einem Musterbild, „so borniert sie auch seien“, und verdammt gottschedisch. Letztere versenkt sich in das Werk, sucht es aus sich zu erfassen und zu begreifen. „Einsichtig“ und „liebevoll“ sind ihre Kennzeichen. Auf Weiteres können wir hier nicht eingehen. Der Gegenpol ist die impressionistische Richtung, die jetzt durch den Balkankrieg neuen Reizstoff findet. Die Leute benutzen in der Tat den furchtbaren Ernst der Wirklichkeit, um in gräßlichen, kinematographenartigen Bildern zu schwelgen. Nach Kerr ist die Kritik eine „Dichtungsart“. Sie will die individuellen Eindrücke zu einem Kunstwerk machen, das womöglich an Wert höher steht. Das Ende der sachlichen Kritik. Wo übrigens der Mensch zu finden sei, der R. Wagners Tristan und Isolde durch seine „Impressionen“ in Schatten stellte, ist mir nicht klar. Das Kunstwerk ist Selbstzweck, Grundquelle, der gebende Teil, nicht umgekehrt.

Und zum Abschlusse: „Wenn ich ein Kunstrichter wäre...“ Keine Redensart, sondern ein Bekenntnis. Im Aufblick zu einer idealen Höhe spricht sich Lessing selbst den Beruf zur Kritik ab. Unsre Zeit mit ihrer Ichüberschätzung versteht diese edle Bescheidenheit nicht mehr und mißbraucht sie deshalb. Er ist also weder ein Dichter noch ein Kunstrichter noch ...; was bleibt dann für ihn übrig? „Niemand kennt sich, insofern er nur er selbst und nicht auch zugleich ein anderer ist“, lautet ein tiefsinniges Wort Fr. Schlegels mit besonderer Beziehung auf Lessing (Prof. Schr., her. v. Minor II S. 155). Selbstkritik ist die Voraussetzung jedes zutreffenden Urteils über Personen und Leistungen. Kein irgendwie bedeutender Mensch lebt von Redensarten oder im Nebel. Diese

1) Prinzipien der Literaturgeschichte, 1. Bd., 1897, Max Niemeyer.

2) Über ästhetische Kritik bei Dichtungen, Würzburg 1897, Ballhorn & Cramer.

Ehrlichkeit gegen sich, die zugleich die Ehrlichkeit gegen andere in sich schließt, besitzt Lessing im reichsten Maße. Von seinem Freimute war schon die Rede. Auch die geniale Verwandlungsfähigkeit, „zugleich ein anderer zu sein", fehlt ihm nicht. Wer neben- oder nacheinander einen Klopstock, Rousseau, Diderot, Wieland u. a. sicher und treffend beurteilt, darf hierauf Anspruch erheben. Über alles aber sein Scharfblick (vgl. Br. 17). Der „Witz", wodurch er den trockensten Stoff belebt, ist nach Fr. Schlegel „klassisch", nie Selbstzweck, sondern er strömt von jener heiteren, überlegenen Höhe, die er nie verläßt, um mit dem „Gemeinen, das uns alle bändigt", gemeinschaftliche Sache zu machen. Eine „pragmatische Theorie" der deutschen Prosa müßte wohl, wie Fr. Schlegel meint, mit der „Charakteristik seines Stils anfangen und endigen". Lessings Kritik ist „einsichtig" und „liebevoll". Sie schont jedes zarte Pflänzlein, das Wachstum und Gedeihen verspricht, bleibt sachlich, verliert sich selbst in den ausgesprochensten Kampfschriften nicht ins Persönliche. Damit steht keineswegs im Widerspruch, daß er scharfe, tödliche Streiche führt, wenn der Gegenstand seiner Liebe in Frage kommt, wenn sich wichtigtuerische Gernegroße als Paschas aufspielen.

Lessing ist einer der größten Kritiker aller Zeiten. Gewisse Einseitigkeiten, die ihm anhaften, erklären sich aus dem Geiste der Zeit. Die Behandlungsweise von innen heraus, der entwicklungsgeschichtliche Standpunkt kommen nicht zu ihrem Rechte. Auf eine weitere Eigenart weisen drei berufene Zeugen übereinstimmend hin. Kant urteilt von allen seinen Schriften, daß er „in den Teilen unterhaltend" sei; „im ganzen wisse man doch nicht, was er haben will" (Starke, Kants Menschenk., um 1780). Fr. Schlegel bezeichnet Lessings Kritik als „mehr populär", sie liege „ganz in dem Kreise des allgemein Verständlichen"; aber er beanstandet, daß er seine eigenen Meinungen nur „indirekt vortrage" (vgl. Laokoon). Goethe bestätigt diesen Gedanken (1827): „Lessing hält sich, seiner polemischen Natur nach, am liebsten in der Region der Widersprüche und Zweifel auf... Unterscheiden... großer Verstand" (Zu Eck., 11. Apr., S. 196). Jedoch fügt er auch einen der Gründe hinzu: „Daß er immerfort polemisch wirkte und wirken mußte, lag in der Schlechtigkeit seiner Zeit" (S. 190). Anderes erklärt sich daraus, daß er vornehmlich nach Grundsätzen für seine eigene Tätigkeit suchte. Überhaupt war er wenig mitteilsam. Nicht selten behielt er das Letzte für sich, auch um selbst darüber ins klare zu kommen, und er hatte seine Freude am Streit, dem Vater von allem. Nur notgedrungen geht er aus sich heraus, wie man dem Stahl nur Funken, nicht Flammen entlockt. Aber er ist himmelweit von gewissen modernen Schriftstellern entfernt, die alles bekämpfen, mit prophetischen Worten orakeln, und zum Schluß findet man — nichts. Lessings kritische Tätigkeit im ganzen ist positiv gerichtet; das unterscheidet ihn eben von zeitgenössischen Franzosen. Seine ganze kernfrische Natur, seine Erkenntnisfreude, die nie schwindet, bewahren ihn davor, in trübselige Verneinung zu versinken.

Zur Literatur.

G. Belouin, De Gottsched à Lessing Étude sur les commencements du théâtre moderne en Allemagne (1724—60), Paris 1909, Hachette & Cie.

Marie Joachimi-Dege, Deutsche Shakespeare-Probleme im 18. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik, Leipzig 1907, H. Haessel (Unters. zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, herausg. von O. F. Walzel, 12. H.)

Arthur Eloesser, Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. u. 19. Jahrh., Berlin 1898, Wilh. Hertz.

Emil Gottschlich, Lessings Aristot. Studien, Berlin 1876, Franz Vahlen.

Gustav Kettner, Lessing und Shakespeare, Neue Jahrb. X (1907), S. 267—92.

J. Kont, Lessing et L'Antiquité, Paris 1894, 1899, Leroux.

Franz Muncker, Lessings pers. und lit. Verhältnis zu Klopstock, Frankfurt a. M. 1880, Rütten & Loening.

Robert Petsch, Lessings Faustdichtung. Mit erl. Beigaben. Heidelberg 1911, Karl Winter (Germ. Bibl. herausg. von Streitberg, 2. Abt., 4. Bd.).

IV.

Die Grundlagen des Lessingschen Zeitalters.

Alle natürliche Entwicklung ist organisches Wachstum. Sie kann sich auf zweifache Weise vollziehen: entweder mehr körperlich sichtbar oder innerlich geistig; im letzteren Falle erscheint sie oft sprunghaft, entzieht sich leicht dem Verständnis. Es ist nicht jedermann gegeben, das Gras wachsen zu hören. Was der Beobachtende erkennt, sind zunächst die Wirkungen. Von hier aus sucht er die bestimmenden Ursachen und dann die tieferen Grundlagen zu erschließen. Dabei stößt er notwendig auf eine letzte Schranke, jene geheimnisvolle „Kraft", die aufnimmt, verarbeitet, umgestaltet, aus sich und durch sich Neues schafft, die sich selbst immer wandelt und bildet und doch ihren Umkreis nicht überschreitet. Ist es eine verliehene Gabe oder ein Teilstrom jener Urkraft, die in der ganzen Natur waltet? Das sind die grundsätzlichen, doch nicht unvereinbaren Fragen, die sich jedes Jahrhundert immer wieder vorlegt; aber das Rätsel bleibt bestehen. Von Leibniz und Nachfolgern wird späterhin die Rede sein. Das gleiche Problem beschäftigte auch Goethe fort und fort.[1]) Und immer wieder lehrt er uns Ehrfurcht vor dem Unerforschlichen. In der Tat, je weniger einer die großen Urgeheimnisse empfindet, je leichter er sich die Deutung macht, desto mehr sinkt er in oberflächlichen Rationalismus zurück. Es ist von Wert zu wissen, daß es sich hiebei sowohl hinsichtlich der Natur im allgemeinen als des Menschen nur um mehr oder minder glückliche Erklärungsversuche handelt. Einsichtige Forscher erkennen die Schwierigkeit dieser Sache nach beiden Richtungen an. Alle Hypothesenbildung ist Metaphysik, sagt Ferd. Jak. Schmidt[2]) mit Recht, und die blinde Anbetung derselben Götzendienerei, kann man hinzufügen, und leicht überträgt der eine auf den anderen, was nur persönliche Geltung besitzt. „Also eine Verminderung der Zahl der zu erklärenden Dinge — das ist alles, was wir überhaupt erreichen können" (Meisel)[3]). Das gilt nicht nur für die Farbenlehre. „Das Entstehen des Genies wie der Individualität überhaupt ist ein Geheimnis", leitet Erich Schmidt seinen

---

1) Vgl. die Besprechung des Aufsatzes „Bildungstrieb" (1820).

2) Pr. Jahrb. 123 (1906).

3) Frankfurter Zeitung Nr. 309 (1910), 1. Morgenblatt.

Aufsatz: Goethe und Frankfurt ein.[1]) Das Ziel freilich ist unverbrüchlich festzuhalten; aber es tut gerade in unserer Zeit not, solcher Leichtgläubigkeit entgegenzutreten.

Aus dem Zusammenwirken von lebendiger Innenkraft mit der Erfahrung bildet sich nun eines der großen Wunder, die Persönlichkeit. Ihre Kennzeichen sind Selbständigkeit und Wirkungskraft. Sie baut sich auf dauerhaftem Grunde, auf Wertvollem auf und bewahrt immer frische Teilnahme und den Trieb zur Ergänzung und Vertiefung. Aber sie geht nicht mit jeder Modeströmung, schwankt nicht haltlos hin und her, wodurch sie sich selbst verneinte. Ebensowenig bleibt sie in Halbheiten oder Kleinkram stecken wie der Philister. Sie faßt die Dinge ernst, tiefernst, und nur gegen Fläche und Zurückgebliebenheit gebraucht sie die Waffe des Spottes. Jede ihrer Äußerungen trägt irgendwie individuelle Färbung an sich. Ein Wort von Bismarck bedarf keines besonderen Ausweises. Trotzdem haftet auch dem Größten eine gewisse Einseitigkeit an, wenigstens auf der jeweiligen Stufe der Entwicklung. Erst die Summe seines, eines ganzen Lebens, ergibt eine annähernde Vollständigkeit. Diese Einseitigkeit ist der Hebel zu großer Leistung; denn sie bewahrt vor Zersplitterung der Kräfte. Selbst die bedeutendste Persönlichkeit wird einmal ihre letzte Grenze erreichen, die sie nicht mehr überschreitet. Und nicht jedem ist es vergönnt, trotz des herbstlichen Reiffrostes noch zu steigen und sich die Empfänglichkeit, die neben schöpferischem Tätigsein das Höchste bedeutet, zu erhalten. Das sind die wahrhaft Glücklichen. Goethe, wie ein Naturgebilde von unerschöpflicher Kraft, setzt immer wieder neue Knospen und Fruchtschosse an, Schiller steigert sich mit jedem Werke, Herder wird verbittert und Lessing bleibt der Winter des Lebens erspart. Er erhob sich zu einer Höhenschau, die sich in ihrer Art nicht mehr überbieten läßt, wenn nicht eine völlige Umkehr und ein erneutes Ringen um das Höchste stattfindet. Dieses Wunder hat Goethe — und nur er — im höchsten Sinne vollbracht. Ferner ist die Persönlichkeit reicher als das einzelne Werk, ja die Leistungen insgesamt erschöpfen nicht ihren Gehalt. Wer selbst einen schreibsamen Menschen bloß nach den Schriften und Mitteilungen beurteilen wollte, würde Lücken, wohl auch Widersprüche genug entdecken und müßte sie irgendwie ausfüllen. Nur „Zufällen", wie dem Streit mit Goeze, der Begegnung mit Jacobi, verdanken wir wichtige Aufschlüsse. Wir behaupten mit Recht, daß es Worttaten gibt, die notwendig sind (vgl. Laokoon, Nathan der Weise), daß alles, was den Geist tief und eindringlich beschäftigt, sich auch formt. Aber trotzdem, hat Lessing nicht mehr gedacht als geschrieben, nicht mehr empfunden als mitgeteilt? Ist nicht alles Geschriebene Bruchstück eines Lebens? Die Schwierigkeiten türmen sich, in kurzem Rahmen einen Einblick in die Persönlichkeit und ihre Leistungen zu gewähren. Dazu trägt noch Lessings kritische Eigenart bei. Im ganzen gewinnen wir freilich das beruhigende Gefühl, daß seine Entwicklung

---

1) Charakteristiken, 2. Bd., Berlin 1886, Weidmann (nunmehr in 2. Aufl.).

eine organische war, d. h. eine naturgemäße Entfaltung dessen, was in ihm lebte, unter Ausscheidung des Störenden und Unverträglichen. Es ist kein Zufall, daß wir mit unseren klassischen Schriftstellern unbewußt die Vorstellung geistiger Gesundheit verknüpfen, und hierin lassen wir uns durch ihre psychiatrischen Totengräber keineswegs beirren. Gesunde Entwicklung ist organisch, keine Früh- und keine Überreife.

Und die Einwirkungen? Wir wissen aus der Biologie, daß jede Pflanze nur die ihr zusagenden Nährstoffe an sich zieht, Fremdartiges abstößt — oder verkrüppelt. Ein Grundgesetz auch allen geistigen Werdens, der erste Satz einer künftigen Unterrichtslehre. Jeder hält bewußt oder unbewußt Auslese. Lessing ließ nicht weniges am Wege liegen; anderes entfaltete sich keimhaft, ohne zu Blüte und Frucht zu gelangen. Oder es reifte erst später. Nicht zehnerlei kann nebeneinander gleichzeitig gedeihen; sonst fehlt ihm die Vollglut. Es bestehen hier Zusammenhänge, die noch nicht annähernd geklärt sind. Das vielberufene Ich trifft die Entscheidung. Bald erfaßt es mit Leidenschaft, was seiner Richtungsachse entspricht, und später blickt es vielleicht auf unbegreifliche Irrtümer zurück. Das Erbe, welches Lessing übernahm und sich unter den erwähnten Einschränkungen zu eigen machte, ist ungeheuer; es umfaßte die Antike bis zur Gegenwart. Selbst das übel beleumundete Mittelalter begann aufzudämmern. Große Persönlichkeiten vereinen die beiden Gegensätze zur Synthese in sich. Sie wahren dem Wertvollen ihre Rechte und schaffen Neues, was Dauer hat oder wenigstens anregt. Vorbildlich in dieser Hinsicht sind Leibniz oder Newton. Denn alle Entwicklung knüpft an Gegebenes, Vorbereitetes an. Was einer daraus macht, kennzeichnet seine Bedeutung. Aufnahmefähigkeit und Verarbeitung! Die Materialien sind für alle vorhanden; aber wenige sind Baumeister. Andere leben hauptsächlich von Erlerntem, Übernommenem; sie sind Gefolge, nicht Führer. Die Richtung der Tätigkeit wird wohl durch das Zeitalter bestimmt; aber die Linie geht darüber hinaus. Es wird also die nächste Aufgabe sein, das Erbtum, wobei wir nicht weiter als auf die Renaissance zurückgehen, und dann die Leistungen des Erben in großen Zügen anzudeuten.

Auf italienischen Gemälden der Renaissance sehen wir häufig Darstellungen, wie eine Person oder Gruppe machtvoll im Vordergrund steht, und dahinter breitet sich eine weite Landschaft aus mit Fernblicken bis zu verdämmernden Höhen. Auch Lessing wächst aus diesem Zeitgrunde, ohne den unsre deutschklassische Literatur unverstanden bleibt; wir selbst fühlen noch, heute wie gestern, die Wellenschläge derselben Bewegung. Die Renaissance ist das Erwachen der Subjektivität, schroffer ausgedrückt, die Entfesselung der Individualität. Zwar erschlossen sich die Augen nicht plötzlich und auf einmal, wie man früher annahm, ebensowenig durch das Studium der Antike allein. Eine lange Vorbereitung mit schwächeren Vorklängen oder stärkeren Flammenzeichen ging der Zeit voran. Schon der ritterliche, dann der bürgerliche Stand besaß ein größeres Maß von Selbstbewußtsein, ein Gefühl seiner selbst im Gegen-

satz zu den anderen. Aber während in der zweiten Hälfte des Mittelalters der einzelne im ganzen mehr Vertreter einer sozialen Gemeinschaft war, erwacht in ihm nunmehr das volle Bewußtsein seines Ichs, seines persönlichen Wertes; in sich selber sucht er den Rückhalt, das Maß aller Dinge, wie die Griechen im Zeitalter der Aufklärung. Die oft ins Ungeheure getriebene Einschätzung des Eigenwertes, ein Lebensgefühl sondergleichen, Weltfreude, Sinn für die Natur und ihre Wunder, Maßlosigkeit und moralische Gleichgültigkeit wie Sehnsucht nach Befreiung von allen Schranken treten an die Stelle der früheren Gebundenheit. Es ist die Zeit, wo Plato gegen Aristoteles in den Vordergrund rückt, wo die antiken Lebensanschauungen wieder auferstehen: ihre höchsten Gestaltungen bis herab zu einem Epikureismus vergröberter Art. Kultus der Persönlichkeit, sich ausleben um jeden Preis ohne Achtung vor dem Alten, Erprobten, sind jetzt die Schlagwörter, die zum erstenmal in die breitere Öffentlichkeit geworfen werden. Die Kluft zwischen den Gebildeten und Ungebildeten erweitert sich bis zur vollen Spaltung in zwei Lager. Man sieht hochmütig und geringschätzig auf die Masse, den „Pöbel", herab und beginnt die alten Werte nicht mehr ernst zu nehmen, zu bespötteln. Die Kritik ist immer geschäftig und oft übergeschäftig am Werke. Die Renaissance teilt sich in mehrere Ströme. In Italien bewegt sie sich insbesondere im ästhetischen Kreise. Die Kunst wird Selbstzweck. Und all diesen Gegensätzen entspricht die Lebenshaltung. Neben Genußmenschen, die in Schwächlichkeit versinken, sehen wir den stärksten Ich- und Gewaltmenschen Cesar Borgia und gleichzeitig nach dem Erhabensten strebende Persönlichkeiten wie Michelangelo, neben Shakespeares Richard III. Männer vom geistigen Hochadel wie Brutus und Coriolan. Eine Renaissancegestalt echten Gepräges ist Hamlet. Aus dem Paradies träumerischen Jugendglücks, naiver Gleichsetzung der Menschen mit dem eigenen Ich jäh erwacht, seitdem er die Frucht der Erkenntnis verkostet, erblickt er die Wirklichkeit im grellsten Kontrast zu der Idee. Von diesem Augenblick an ist sein Friede dahin, dafür folgen ihm wie finstere Dämonen innere Zerklüftung, Zerrissenheit überallhin, dazu das zersetzende Gift der Kritik, das sich dem Rufe der Natur nach Gesundung und Erhebung entgegenstellt. Es wird Nacht in der Seele, die Verneinung herrscht vor. Welcher Gegensatz zu Faust, den doch zu Anfang auch die Schatten des Todes umdunkeln. Die Katastrophe kündigt sich hierin, wenigstens teilweise, an. Die Welt der Renaissance hat ihre Fesseln zerbrochen, sich auf sich selbst gestellt. Aber der einzelne Mensch kann nicht in herrischer Freiheit leben; er ist doch in gewissem Sinne eine bedingte Gegebenheit, eine Synthese aus unergründlichen Voraussetzungen, dazu mit der Umwelt unlösbar verwachsen. Aller Individualismus in seiner Ausartung überspringt sich selbst, weil er die Schranken und übrigen Bestimmungsmächte des Lebens verkennt, bloß die Wirkung, aber nicht die Gegenwirkung berücksichtigt, und überläßt den Kommenden das mühsame Geschäft des Wiederaufbauens oder der Ergänzung der Einseitigkeit. Das war mit der Be-

wegung des Sturms und Drangs der Fall und wird auch den übertriebenen Psychologismus treffen. Die Anzeichen des Erwachens aus dem Freudentaumel sind Ekel, Blasiertheit, unbewußte oder bewußte Abwehr aller überpersönlichen Werte, krankhafter Skeptizismus (vgl. auch Bayle).

Diese Entfesselung der Kräfte artet leicht in Entfesselung triebhafter Leidenschaften oder in widerliche Ichsucht aus. Und doch bleibt „alles gefährlich, was unsern Geist befreit, ohne uns die Herrschaft über uns selbst zu geben" (Goethe). Der Mensch bedarf des Rückhaltes wie die Erde, die sich ebenfalls nicht unabhängig im freien Weltraum herumtreibt. Der Sonne freilich gestehen wir größere Selbständigkeit zu; aber die Sonnen sind selten genug. Geniale Menschen finden sich durch sich selbst. Alle ernsteren Menschen dieses Zeitalters, die nicht blind am Zerstörungswerke mithelfen wollen, sehen wir auf der Suche nach einem neuen Lebensgesetze, nach Selbstzügelung durch ein Drittes, Höheres, in der sicheren Empfindung, daß die Gegenwart nicht etwa im Genusse des Vergangenen und Werdenden aufgehen dürfe, daß sie vielmehr, wie Leibniz gelegentlich sagt, auch die Zukunft in sich trage. In der an großen Menschen und schöpferischer Kraft überreichen Zeit der Renaissance tauchen, wenigstens vorübergehend und keimweise, alle die Strebungen und Strömungen auf, die sich später zu breiten Strömen oder Seen, zu Grundlagen ganzer Zeitalter erweitern. Das reicht bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts herab. Das künstlerische Interesse verschlingt eine Zeitlang alles, die Wissenschaft wird zur Königin erhoben, die Natur findet Anbetung, das vaterländische Bewußtsein erwacht, politische und soziale Ideale finden ihre Prediger. Auch „Vitzli-Putzli", wie Carpenter mit Goethischem Ausdruck gewisse Modegrößen der Wissenschaft bezeichnet, erfreuen sich vorübergehend abgöttischer Verehrung, um dann wieder herzlos in Trümmer geschlagen zu werden. Ein ewiger Wandel und Wechsel ohne Selbstsicherheit, ohne daß der neue und große, alle umschließende Hochgedanke gefunden wäre. Man muß dabei immer bedenken, daß es sich teils um Endströme, teils um neu aufspringende Quellen oder um beides zugleich handelt. Michelangelo bedeutet einen Abschluß; schon die Barockrichtung mit ihrer pathetischen Gebärde ohne Innerlichkeit beweist, daß der echte Geist der Renaissance verschwunden ist.

Das Zeitalter der Renaissance ist die Geburtsstätte des modernen Geistes mit all seinen Licht- und Schattenseiten. Es umfaßte „jene gesamte weitverzweigte Erregung, von der die Auferstehung der klassischen Antike nur ein Teil und ein Symptom war".[1]) Aber es blieb in mehrfacher Hinsicht Bruchstück. Jakob Burckhardt stellt eine Reihe von Kennzeichen der italienischen Renaissance fest:[2]) Entdeckung der Welt und des Menschen, Rücksicht auf die Individualität, Pflege der Wissenschaft,

1) Walter Pater, Die Renaissance . . ., Leipzig 1902, Diederichs.

2) Vgl. ferner: Ludwig Geiger, Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland, Berlin 1882, Grote.

neue Auffassung des staatlichen Lebens, gesellschaftliche und religiöse Umgestaltungen. In Deutschland zeigt die ganze Bewegung ein anderes Bild, wobei wir von der Reformation hier absehen. Das literarische Leben, hoffnungsreiche Keime einer großen Dichtung erstickten bald; die eigentliche Renaissance erreichte erst mit Goethe und Schiller ihre Verwirklichung, ohne daß man vergessen darf, daß auch dem Zeitalter der Romantik ein ähnlicher Ruhm gebührt: die deutsche Wiedergeburt. Der ganze Strom verflachte nach und nach in ein ärmliches Wässerlein. Die religiösen Streitigkeiten, oft spitzfindigster Art, verzehrten, wie im alten Byzanz, die geistige Kraft, und durch die Not und die Drangsale des Dreißigjährigen Kriegs trat völlige Verwilderung und Abstumpfung ein. Das Chaos, aus dem erst wieder ein Kosmos geschaffen werden mußte. Die Wissenschaft, die anfangs vielversprechend einsetzte, erstarrte immer mehr in Kleinkram. Übrigens machte sich die Gegenströmung, die der Renaissance ein Ziel setzte, gleichzeitig in den Nachbarländern geltend. Deutschland wurde für lange Zeit zur Rolle des Empfangenden verurteilt, und es hätte die Stelle des Bettlers übernommen — ohne den glänzenden Namen eines Leibniz.

Das frühere Mittelalter las nur in den „buochen", und es schöpfte seine Urteile daraus, auch wenn reine Erfahrungsfragen in Betracht kamen; doch verwies schon Roger Baco (13. Jahrh.) auf den Wert der empirischen Erkenntnis. Es ist dies um so wichtiger, als die Betrachtung mit offenen Augen zu einem Grund- und Hauptsatz der späteren Zeit wurde. Francis Baco (ein Namensvetter) gilt als ihr Prophet. Sein häßlicher und einseitiger Gedanke: Tantum possumus, quantum scimus, Wissen ist Macht, gewann unverdiente Beliebtheit; aber Baco tritt auch, ohne freilich folgerichtig zu verfahren, mit aller Entschiedenheit für die Rechte der Erfahrung ein, befürwortet das Experiment (Novum organum 1620). Rechnen, Messen wird zur Hauptsache. Es steckt viel Aristotelische Weisheit in ihm, nichts von Plato. Die Mathematik und insbesondere die Geometrie mit ihren großen Fortschritten (Leonardo, Pascal usw.) wird zur Pfadfinderin, das „Morgentor" aller Erkenntnis, wie die meisten Fachgenossen nach und vor ihm behaupten. Aber es gibt auch Unmeßbares; noch oder wieder Goethe muß sich gegen die Einseitigkeit wenden. Spinoza ist ein Hauptvertreter der mathematischen Methode, die so wenig der Viel- oder Allseitigkeit der menschlichen Natur Rechnung trägt. Einen ähnlichen, doch schon uralten Gedanken stellt Descartes an die Spitze seiner „Methode des Vernunftgebrauchs"; dem Skeptizismus entwächst die Gleichsetzung von Denken und Sein als erste Grundlage der Philosophie. Die Vernunft (oder der Verstand) erhält die Vorherrschaft, ein Anzeichen dieses denkfrohen Zeitalters. „Wahr ist alles, was ich ganz klar und deutlich einsehe." Unbewußt zieht er hiemit nur eine Folgerung aus dem Ideenkreis der Renaissance; aber es bleibt ein wesentlicher Unterschied, ob man Erkenntnis oder Empfindung als die Richtschnur setzt. Windelband mag allerdings recht behalten, wenn er

in dem „cartesianischen Selbstbewußtsein“ eine „revolutionäre Macht“ sieht. Doch wurzelt die „Revolution“ schon im Geiste der Renaissance und in den späteren einseitigen Übertreibern. Es ist sehr zu beachten, daß Descartes daran gar nicht denkt. Er stellt ausdrücklich fest, daß wir nicht vollkommen sind, daß falsche Ideen aus dem Nichts (d. h. der Materie) entstehen. Auch erklärt er Zweifeln für minder vollkommen als Erkennen, worin sich seine Richtung auf das Positive deutlich kundgibt. Im übrigen hebt er den Wert der Erfahrungstatsachen gebührend hervor und kommt nicht nebenbei darauf zu sprechen, daß man das Wesen der Welt viel leichter verstehe, wenn man ihre allmähliche Entwicklung berücksichtige, ohne daß man letzterem Begriff den heutigen Sinn unterschieben darf. Echt rationalistisch ist dagegen der Gedanke, daß der Verstand den einzigen Bestimmungsgrund für den Willen bilde, daß ferner alle Unmittelbarkeit ohne Vernunfterkenntnis trüge. Die Mathematik bleibt nach wie vor seine Lieblingswissenschaft, und zwar wegen ihrer unbedingten Gewißheit, weil man auf ihrem Grunde die erhabensten Wahrheiten aufbauen könne. Die Zentralsonne des 18. Jahrhunderts ist natürlich der große Leibniz (1646—1716). Er wiederholt die selbstherrliche antike Anschauung von dem Mikrokosmos und Makrokosmus, die doppelte Größe gewinnt, weil die Zeit unter dem ungeheuren Eindruck des neuen Weltbildes steht. Hieraus hauptsächlich erklärt sich die Überschätzung der menschlichen Denkkraft. Nunmehr ist alles zu erreichen: diese Losung hallt durch die Jahrhunderte fort, wesentlich verstärkt durch die Newtonschen Entdeckungen. Leibniz übernimmt ferner von Aristoteles, doch nicht ganz in dessen Auffassung, die Dreiteilung: Leib, Seele, Geist. Ähnlich Kierkegaard, neuerdings E. von Cyon. Einige Gedanken des griechischen Philosophen mögen dies erläutern. Er bezeichnet die Seele als ein untrennbares Ganze, die Unterscheidungen sind also bloß logischer Art. Den Drang zur Nahrungsaufnahme und Fortpflanzung (τὸ θρεπτικόν) besitzen die Pflanzen, die Tiere dazu die Empfindung und Wahrnehmung (τὸ αἰσθητικόν) und den blinden Trieb nach einem wirklichen oder erscheinenden Gute (τὸ ὀρεκτικόν), die Menschen alles zusammen und als Eigengabe den Geist (τὸ νοητικόν); nur aus letzterem entspringt der bewußte Wille (de anima 432b 3). Außerdem kehren die Ausdrücke Stoff, Möglichkeit, Form, Entelechie bei Leibniz, Vor- und Nachfahren, immer wieder. Die kürzeste Erklärung in de an. 412a 9: ἔστι δ' ἡ μὲν ὕλη δύναμις, τὸ δ' εἶδος ἐντελέχεια, der Stoff trägt die Möglichkeit zur Formung in sich, die Form aber ist eigentliches, erfülltes Sein. Zuweilen verwendet er Energie und Entelechie in ähnlichem Sinne: Tätigsein, Wirksamkeit. Es ist noch nicht eingehend festgestellt, was die neuere Philosophie alles dem Aristoteles (und Plato, Plotin) verdankt. Die Monaden sind nach Leibniz etwas Geistiges, Lebenskräfte, unteilbare Einheiten. Ihre Tätigkeit besteht in Vorstellungen und dadurch bewirkten Willensantrieben. Die Tiere sind keine Maschinen, wie Descartes meinte, sondern empfindende Geschöpfe, Seelen, die in mancher Hinsicht etwas Vernunftähn-

liches zeigen; jedoch beruht dies auf Erinnerung, nicht auf Erkenntnis der Ursachen. „Der wahrhaftige Vernunftgebrauch hängt jedoch von ewigen oder notwendigen Wahrheiten, wie denen der Logik, der Zahlenlehre, der Geometrie ab, welche die unzweifelhafte Verbindung der Begriffe und die untrüglichen Schlußfolgerungen bilden."[1] Die vernünftigen Geschöpfe oder Seelen heißen Geister. Sie sind nicht nur ein Spiegel des Universums, sondern auch ein Ebenbild Gottes. Sie können im kleinen das schaffen, was Gott im großen schafft. Jeder Geist ist in seinem Bereiche gleichsam eine kleine Gottheit, mit antiker Wendung: „ein Prometheus unter einem Jupiter". Was Shaftesbury damit sagt (1710), schreibt Leibniz einige Jahre später; begreiflich, daß er manche Verwandtschaft in sich mit dem englischen Philosophen entdeckt. Übrigens ist der Gedanke in dem Schöpfungsberichte vorgebildet. Jeder lebende Körper besitzt eine herrschende Entelechie (d. h. eine bestimmte Vollkommenheit und Selbständigkeit), aber seine Glieder sind mit anderen Entelechien angefüllt, d. h. er ist ein natürlicher „Automat", ein organisches Ganze, in dem jeder Teil für sich und doch nur für das Ganze da ist, also ein Kunstwerk, damit ein Abbild des größten aller Kunstwerke, des Kosmos. Von hier aus fällt ein Licht auf die Fülle von Anregung, die Lessing, Herder, auch Goethe, Schiller dem großen Vorgänger schulden. Sie brauchten dessen Anschauungen nur auf das Ästhetische zu übertragen und weiter auszubilden. Einige Starrheit haftet seiner Lehre an. Die Monaden haben keine Fenster, wodurch etwas aus- oder eintreten könnte. Damit ist jeder Einwirkung von außen die Türe verschlossen; denn diese kann ohne Vermittlung Gottes nicht erfolgen. Dagegen treten natürliche Veränderungen immerfort ein, aber auf Grund des inneren Prinzips, d. h. des Begehrungstriebes. Da jede Monade von der anderen verschieden ist, so sind die Rechte der Individualität gewahrt. Die Ergänzung bildet ein Gesichtspunkt von entscheidender Wichtigkeit. Leibniz bezeichnet es als den großen Irrtum der Cartesianer, daß sie die Vorstellungen, deren man sich nicht bewußt wird, für nichts rechneten. Auf dem dunklen Untergrund der Monade wogen Empfindungen hin und her, die nicht alle ins Lichtfeld der Apperzeption eintreten. Damit ist das Rätselhafte, Geheimnisvolle der „angebornen Kraft und Eigenheit", was die echten Rationalisten so gerne hinwegleugnen möchten, gegen alles Unverständnis gewahrt. Leibniz ist der geistige Nährvater des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus, viel weniger Spinoza mit seinem starren System. Von der Welt als dem erhabensten Kunstwerk war schon die Rede, ihre Vollkommenheit, auch insofern, als sie keine Lücken enthält, bildet den leitenden Grundsatz. Über die Lehre von der vorherbestimmten Harmonie, so tiefsinnig sie ist, wenn man sie nicht oberflächlich auffaßt, sowie über manche an-

1) Ich lege absichtlich (soweit erschienen) die Übersetzung von Robert Habs (Reclam Nr. 1898—1900, S. 137 ff.) zugrunde, weil die Ausgabe von Erdmann schwer zugänglich ist.

dern Fragen, die späterhin behandelt werden, dürfen wir hier hinweggehen.[1])

Einen Zweig der Erfahrungsphilosophie bildet der Sensualismus, dessen Wortführer John Locke (1632—1704) ist. Er wirkte bedeutend auf die rationalistische Auffassung in Deutschland ein, auch in erzieherischen Fragen. Dem Geiste sind keine Grundbegriffe angeboren (I 2 §1)[2]); es gibt nur erworbene Ideen (= Vorstellungsinhalte). Alte epikureische Weisheit. Durch die Sinne strömen zuerst „partikulare Ideen" ein und „statten das noch leere Kabinett aus". Bei längerer Vertrautheit benennt sie der Verstand und eignet sich so nach und nach allgemeine Begriffe an. Erst später tritt die Selbstbeobachtung ein, wozu Aufmerksamkeit notwendig ist. Es gibt einfache und „komplexe" Ideen. Auch die Leidenschaften (dazu gehören auch Gefühle und Gemütserregungen) entstehen der Vorstellung nach entweder aus Sinneswahrnehmungen oder aus Selbstbeobachtung. Er wiederholt dabei einen Gedanken, der für die ästhetische Auffassung wichtig wird. Zwar sind Lust und Unlust nicht einfache Inhalte; um so berechtigter dagegen ist der Satz (II 7 §2): „Es gibt kaum irgend eine Einwirkung auf unsere Sinne von außen, irgend einen geheimen Gedanken unseres Geistes im Innern, der nicht fähig wäre, in uns Freude oder Schmerz hervorzurufen", die Vorstellung gleichsam zu „begleiten". Empfindungs- oder Gefühlstöne. Und doch ist Gefühl keine Nebenerscheinung, sondern lebensvolle Tätigkeit. Locke unterscheidet zwar Wille und Verstand als zwei verschiedene Kräfte (wie Berkeley) und geht darin über den rationalistischen Standpunkt hinaus; aber dem dritten „Vermögen" wird er nicht gerecht. Den jetzt übel beleumundeten Ausdruck bekämpft er als einer der ersten. Als Ordnungswort ist „Vermögen" am Platze; aber es verleitet leicht zu der verworrenen Vorstellung, als ob darunter „reale Wesen in der Seele", mehrere „unterschiedene Subjekte in uns" zu verstehen seien. Er eifert ferner gegen die „Logiker" mit ihren „Syllogismen", die vom grünen Tisch, ohne die Wirklichkeit des Lebens aufgestellt werden, und tritt überall für die Rechte der Erfahrung und des gesunden Menschenverstandes ein: „Wo die Vernunft stark und geübt ist, da sieht sie vermöge ihres eigenen Scharfblicks gewöhnlich schneller und klarer ohne Syllogismen." Die Schlußfolgerungen erbringen keine neuen Beweisgründe, sondern sind nur ein Mittel, die Erfahrungsinhalte zu ordnen. Locke kennt sich in der Sinnesphysiologie aus und verfährt psychologisch; auch hierin ein Lehrmeister. David Hume geht noch einen Schritt und nimmt die „Entdeckung" Machs u. a. vorweg, wonach die Seele nur ein Bündel von Vorstellungen sei; er bestreitet auch mit Berkeley die Möglichkeit abstrakter Begriffe. Letzterer ist bekanntlich der Hauptvertreter des ausgesprochenen Phäno-

---

1) Spinoza, Shaftesbury werden da, wo sie eintreten, empfangen.

2) Gute deutsche Übersetzung des Hauptwerkes von Th. Schulze (Über den menschlichen Verstand"), Reclam Nr. 3816—25).

menalismus, der in der Wurzel auf Leibniz (natürlich viel weiter) zurückgeht. Alles, was wir sehen, sind nur Erscheinungen, die Dinge Inhalte unsrer Vorstellungen. Die entgegengesetztesten Richtungen kreuzen sich, laufen nebeneinander her, schließen sich aus. Das 18. Jahrhundert übernimmt ein verfängliches Erbe, ein wirres Durcheinander von Anschauungen, worin sich nur ein starker Geist zurechtfinden kann, während der schwächere leicht in Befangenheit gerät. Wir können dabei zwei sich widersprechende Grundauffassungen unterscheiden: entweder ist das Ich die Quelle aller Erkenntnis, oder die Außenwelt bewirkt erst das Ich. Daneben Spielarten und Seitenwege genug. Die letztere Annahme verstattet dem Naturalismus und der materialistischen Weltansicht freien Raum, erstere kann in erdfernen Idealismus oder individualistischen Überschwang ausmünden. In Frankreich vollzieht sich im Gegensatz zur klassizistischen Richtung und unter den politischen Verhältnissen und der Eigenart der Führer gleich dic eine Wendung. Hier wird die Aufklärung demokratisch, ja agitatorisch, wie Windelband hervorhebt. Einer der tiefsten Geister Frankreichs, Blaise Pascal (1623—62), noch teilweise dem Zeitalter der Renaissance zugehörig, bleibt als Einsamer in seiner Tiefe ohne rechten Widerhall, Bayle versinkt im Skeptizismus. Cet art de ne pas être convaincu, et de ne pas laisser quelque conviction que ce soit s'établir dans l'esprit des autres..., urteilt Faguet (Dix-huitième Siècle, Paris 1896, Oudin et Cie.). Alle genialen Menschen erster Größe gehen unter positivem Vorzeichen, bleiben nicht in der Verneinung stecken. Nur zwei Gedanken Pascals seien hervorgehoben: „Was über die Geometrie hinausgeht, geht über uns hinaus" (echt zeitgemäß und mathematisch); dagegen: „Der Geist hat sein Gesetz, das in Prinzipien und Beweisen verläuft; das Herz hat ein anderes." Erst Rousseau und Hamann sprechen wieder ähnliche Worte, nach hundert Jahren. Von größter Wichtigkeit, was weiteres Eingehen unnötig macht, ist W. Diltheys Urteil über die Auffassung der Individualität im 17. und 18. Jahrhundert. Eine neue Betrachtungsweise, nämlich „des menschlichen Daseins wie eines naturgeschichtlichen Vorgangs", dem Geiste des Zeitalters der Entdeckungen und großen Fortschritte in der Naturerkenntnis entsprechend, findet statt. „Das Universum ist nach dieser Auffassung... durch physische Gesetze determiniert. Die Völker stehen nach ihr unter den Bedingungen der Race, des Klimas, der geographischen Provinz, der wirtschaftlichen Kräfte, welche der Boden bietet, und der historischen Verfassung, welche dem Zeitalter eigen ist."[1]) Es ist lediglich unsre Aufgabe, die Grundströmungen und fortwirkenden Gedanken aufzudecken, wobei eine gewisse Vertrautheit vorausgesetzt wird, nicht Kritik zu üben. Aber nicht nur von Zeit zu Zeit, sondern hier besonders, wo er von höchster Warte urteilt, hört man den Alten gern. „Darfst du dich in der Mitte dieser ewig lebendigen

1) Beiträge zum Studium der Individualität: Sitzungsber. d. Pr. Ak. d. Wiss. 1896 (1. Halbb., S. 327).

Ordnung auch nur denken, sobald sich nicht gleichfalls in dir ein herrlich Bewegtes um einen reinen Mittelpunkt kreisend hervortut?" Es gibt tausend Abstufungen von Menschen, und schlimm genug ist es, wenn sich jeder zum Hauptich aufwerfen will. Aber für alle hat Goethe hier (W. Meisters Wanderjahre I 10) ein erlösendes Wort geoffenbart. Es ist eine Synthese der verschiedenartigen Ansichten, die für die Jahrtausende ihren Wert behält.

Von diesem hohen Standpunkte müssen wir allerdings herabsteigen, wenn wir dem Vater der deutschen Aufklärung gerecht werden wollen. Wolff ist Eklektiker; aber er nascht nicht wie die Biene, sondern er holt sich derbere Nahrung aus allen Richtungen, von Descartes, Leibniz, auch von den englischen Erfahrungsphilosophen. Seiner Einstellung nach hat er bedenkliche Ähnlichkeit mit Gottsched, und er bleibt immer klar, nüchtern wie der Deutsche mittleren Durchschnitts. Es fällt mir dabei unwillkürlich das köstliche Wort Th. Zieglers ein.[1]) „Wer sich nicht selbst begeistern oder sich nicht von anderen begeistern lassen kann, der ist ein Philister, sei es, daß ihm zu einem so affektvollen Erfassen einer Idee die Wärme des Gefühls (nüchterner Philister) oder daß ihm die Fähigkeit, eine Idee auch nur zu fassen (bornierter Philister), abgeht." Hier ist die Sache entwicklungsgeschichtlich zu erklären. Alles Natur- oder Kunstgefühl war der Zeit verloren gegangen. Sie freut sich nicht mehr in jener naiven, innigen Art, die ewig jugendfrisch, unverwüstlich und urgesund bleibt. Die Blässe des Gedankens verscheucht alle Unmittelbarkeit. Künstliches, kein natürliches Licht. Und doch spricht eine Zuversicht aus all den Urteilen, der sich niemand ganz verschließen kann. Der Rationalismus hat vieles Grundechte verkümmert, aber auch viel Abergläubisches und manche Selbsttäuschung hinweggeräumt, eine gewisse Sicherheit mit sich gebracht. Wolff meint in den „Vernünfftigen Gedanken von der Menschen Thun und Lassen zu Beförderung ihrer Glückseligkeit" (5. A., Frankf. u. Lpz. 1736) — der Begriff Vernunft wurde damals fast zu Tode gehetzt —: „Unpartheyisches Urteil derer die Einsicht haben, von den Schriften des Autoris: es würde hinführo Verstand und Tugend allgemein werden und jedermann sich bestreben, durch dieses Mittel die Glückseeligkeit des Lebens zu erreichen" (Vorrede). Es gibt nach seiner Ansicht nur zwei Wege, die Menschen zu lenken: entweder durch Zwang „wie das Viehe" oder durch die Vernunft „wie eine vernünftige Creatur". Trotzdem ist er mit Cartesius nicht ganz einverstanden[2]) und spricht dabei einen bedeutenden Gedanken aus. Die Annahme „gewisser allgemeinen Gründe, daraus man alles durch den blossen Verstand herleiten will", dünket ihm noch zu vorzeitig, als ein Sprung. „Wo man einmal diesen Entschluß gefasset, da hänget man seinen Gedanken nach und fänget an zu dichten, wenn es

1) Das Gefühl (4., nunmehr 5. Aufl., S. 220f., Leipzig 1908, Göschen).

2) Vernünfftige Gedanken von den Würckungen der Natur, 2. Aufl., Halle im Magd. 1725.

die Umstände noch nicht leiden, daß man hinter die Wahrheit kommen kann." Er befürwortet „tüchtige Versuche" und rühmt sich, alle seine Behauptungen auf die Erfahrung zu bauen. Das ist es in der Tat, was ihn von Descartes trennt, der dies nur nebenbei andeutet. In der Psych. emp. (1732) sagt er ganz im Sinne seines Vorgängers (§ 15): „Cognitio existentiae nostrae ipsa dubitatione confirmatur", der Zweifel führt zur Erkenntnis des Daseins, worauf er vermittelt: wir sind auch der Dinge außer uns unmittelbar bewußt. Das gleiche gilt für die Schlußfolgerungen aus nicht weiter beweisbaren Axiomen (wogegen Locke Einspruch erhebt), ferner für die anschauende Erkenntnis, soweit sie durch Experimente oder Erfahrungstatsachen gestützt ist. „Alles, was bewiesen wird, erkennen wir mit derselben Sicherheit (evidentia) wie unsre eigene Existenz (§ 17), z. B. die geometrischen Wahrheiten. Das bewußte Ich ist die Seele (anima) oder der Geist (mens, Verstand, Vernunft). Allerdings keine unbedingt zutreffende Gleichsetzung.

Wir behandeln nun im weiteren die Grundfragen, die für die folgende Zeit und insbesondere für Lessing von Belang sind. Wolff ist ein Lehrer des Jahrhunderts und wird erst langsam durch den echten Leibniz und durch andere aus dem Sattel gehoben; Bleibendes ist in ihm, weil doch jede Zeitrichtung in irgend einer Seite der menschlichen Natur wurzelt, ohnehin enthalten. Finis Ethicae est felicitas hominis (Phil. mor. 1750, I S. 8), das „höchste Gut oder Glückseligkeit auf Erden": der Grundakkord seiner Philosophie und zugleich des ganzen Zeitalters, in Goethes Winckelmann (1805) über die Wende des Jahrhunderts machtvoll nachklingend, eine unausrottbare Forderung der menschlichen Seele, wenn es auch größere und männlichere Lebensauffassungen gibt. Wir sehen voraus, daß die ausgesprochenen viri in der deutschklassischen Zeit, also z. B. Kant, Schiller, bei solchem Eudämonismus nicht unbedingt stehen bleiben können, den Begriff virtus mehr dem ursprünglichen Sinne annähern. Von Lessing wird späterhin die Rede sein. Das Glück bildet auch die Triebfeder zur Pflege der Tugend (culturae virtutis), Glück und Tugend sind eins.[1]) Vollkommenheit des Lebens ist schön, wirkt schön. Diese Vollkommenheit und damit zugleich das Glück besteht in jener Lebensweise, die mit der Vernunft, dem göttlichen Willen und der menschlichen Natur übereinstimmt (Stoa!).[2]) Man beachte diese Gleichsetzung, welche die ganze Auffassung des Rationalismus anzeigt. An anderer Stelle[3]) heißt es: Die Offenbarung kann wohl dazu hinzufügen, was der Vernunft, sich selbst überlassen, unzugänglich wäre, nicht aber, was ihr widerspricht. Menschliche Natur ist nach stoischer Auslegung als *λόγος καὶ ἀρετή*, vernünftige Erkenntnis und vernünftiges Handeln auf-aufzufassen. Göttliches, Vernunft-, Naturgesetz sind nach Wolff wesenseins. Wer die Herrschaft über die Sinne, die Einbildung und die Affekte hat, besiegt sich selbst, urteilt Wolff einstimmig mit Seneca, einem der

1) Phil. pract. un. II § 328. 2) § 345. 3) Phil. mor. III S. 734.

Lieblinge des Zeitalters, ohne daß er sich jedoch ins Reich des Erhabenen hinauswagt. Dieser Sieg über sich selbst wird angestrebt, weil die Gewalt der Leidenschaften die Ruhe stört. Das echte Glück beruht schließlich auf der Vernunft, das Vergnügen wächst mit der Erkenntnis.

Nur vom zeitgeschichtlichen Standpunkt, indem man zugleich das Vorher prüft, erschließt sich das Verständnis für die Lehre Wolffs. Brunos Weltauffassung atmet den Geist der Renaissance. Das gleiche gilt für alle individualistischen Anschauungen einschließlich des Sturms und Drangs. Daneben aber setzt das Zeitalter der Maschinen ein, die Vernunft wird Inhaberin des Thrones, die Gelehrtenstube die Werkstätte philosophischer Systeme. Wolff will vermitteln, aber Entgegengesetztes läßt sich nur durch eine höhere Synthese verknüpfen. Dazu gesellt sich die weichmütige Auffassung der Natur, wogegen der junge Goethe mit aller Entschiedenheit auftritt. Sie ist eine liebreiche Mutter, zärtlich um alle besorgt, überhaupt alles aufs beste eingerichtet, wohnlich und behaglich. Es hängt nur von dem einzelnen ab, dieses Vollglück zu genießen. Wolff meint sogar, das Naturgesetz schreibe vor, daß jeder den anderen so liebe wie sich selbst, d. h. er überträgt hier ganz sinnlos die biblische Lehre. Übrigens ist Eigensucht die Grundfärbung dieser berechneten Liebe und Glücksempfindung. Deswegen begrüßte man später die Botschaft vom Mitleid als etwas Neues, doch einigermaßen Erhöhtes. Schließlich besitzt dieses Zeitalter ein starkes Maß von Selbstbewußtsein. Alles ist der Denkkraft erreichbar. Überall herrscht Friedensstimmung, eine Nachwirkung des schrecklichsten aller Kriege. Von Sturm und Ungewitter hörte man nicht gern. Eine Notwendigkeit in der Entwicklung, ein Rückschlag. Daß vom Wolffschen System Fäden laufen selbst bis zur Rokokostimmung in Deutschland, wird daraus ersichtlich. Sokrates, Aristoteles, Seneca werden Lehrmeister und Vorbilder. Nicht aus Zufall, sondern weil ähnliche Voraussetzungen bestehen. Auch die griechische Aufklärung überschätzte im allgemeinen den Wert des Verstandesmäßigen; den individualistischen Auswüchsen trat Sokrates entgegen, indem er feste Grundlagen für das Leben zu gewinnen suchte. Und so könnte man die Vergleichung noch weiter ausführen.

Mit denselben Philosophen teilt Wolff auch die Ansicht, daß *ἐπιστήμη* und *ἀρετή*, daß Erkenntnis und Tugend das gleiche sei, daß letztere aus ersterer entspringe. Der vernünftigste oder aufgeklärteste Mensch wäre danach der beste. Laster gelten demgemäß als intellektuelle Verirrungen. „Die lebendige Erkäntniß ist eine E., die in den Willen gehet oder einen Bewegungsgrund etwas zu wollen abgiebet."[1] Eine Teilwahrheit, auf starke Persönlichkeiten vielleicht zutreffend. Die Einseitigkeit, daß einer tätigen Kraft (potentia activa) die Alleinherrschaft zugesprochen, die anderen zurückgesetzt werden, findet ihren schärfsten Ausdruck in der Unterscheidung des unteren und oberen Erkenntnisvermögens (fa-

1) Vernünftige Gedanken von den Kräften des menschlichen Verstandes ... 1727.

cultates animae). Zu ersterem gehört alles, was wir Empfindung, Lebensgefühl, Affekt usw. nennen. Nur der Ungebildete bleibt in dieser Vorstufe stecken; nur insoweit die Vernunft dadurch gefördert wird, ist das Empfindungsleben von Wert. Wolff spricht zwar von Begeisterung (ardor animi), aber er verlangt Übereinstimmung mit der Vernunft. Noch Goethe muß für die Gleichberechtigung eintreten. Damit ist alles, was schön und erhaben wirkt, was das Gemüt beschäftigt, alles Kunstgefühl zur Nebensächlichkeit verurteilt. Auch die Dichtung ruft intellektuelles Wohlgefallen hervor. Dieser Wirkung entspricht die künstlerische Tätigkeit. Die Einbildungskraft ist imstande, z. B. aus Teilen von mehreren Gebäuden die „Idee" eines neuen Gebäudes zusammenzusetzen; sie hat die Fähigkeit zu verknüpfen (combinare).[1]) Diese Formel wuchert in der äußerlichen Auffassung noch lange fort. Herrscher im Reiche der Wolffschen Philosophie sind Verstand und Vernunft. Jener ist eine „Kraft der Seele, wodurch sie sich das Mögliche deutlich vorstellt" (die Fähigkeit, klare Vorstellungen und Begriffe zu bilden), diese: die Zusammenhänge der Dinge (nach Ursache usw.) zu erkennen. Eine Spätblüte dieses Geistes ist das wunderliche Wort, das Ardhingello in eine Liebeserklärung einflicht: „Du herrschest über mich wie mein strengster Verstand."

Wolff erweitert die Leibnizsche Weltanschauung nicht, sondern schränkt sie ein und paßt sie dem Mittelmaß an. Gerade die wertvollsten Bestandteile läßt er beiseite (z. B. die Monaden). Trotz aller Zuversicht muß er bekennen, daß der Vernunft Grenzen gesetzt seien. Auch aus seiner Philosophie spricht bei aller nüchternen Tagesklarheit zuweilen etwas wie Wehmut. Er hat dem Menschen die Fülle genommen und ihn zur Maschine, zum starren Begriffswesen gemacht.

Das Ideal dieser Zeitrichtung ist der blutleere stoische Weise, der tugendsame Held, dessen Mund von Sprüchen der Weisheit überfließet. Nur darf er keine Schwäche zeigen. Innere Kämpfe, erschütternde Ausbrüche im Sturm der Lebensnot, Anzeichen, daß ein lebendiger Mensch zu uns spreche, gibt es für ihn nicht. Muster: Gottscheds aus zwei englischen Stücken zusammengeschmiedeter „Sterbender Cato". Die fortwirkende Macht des Vorurteils mußte noch Kleists Prinz von Homburg büßen. Nachklänge des Barocks sind mit im Spiele. Die Rokokostimmung in Deutschland (ungefähr 1720—50) ist ein Niederschlag des Sonnenhofes von Versailles. Das Zeitalter bedeutet doch nicht den „Katzenjammer der Renaissance" (W. H. Riehl), vielmehr eine eigene Welt, worin der tändelnde esprit sein Zepter führt. „Doris und nicht Apollo" war nunmehr die Göttin im Parnaß. „Für sie wurde gedacht und gedichtet, ihr Gähnen war die härteste Kritik."[2]) Der Rokokogeschmack lebt

1) Psych. emp. § 145ff.

2) Borinski, Die Poetik der Renaissance . . ., Berlin 1886, Weidmann, wertvoll auch das Programm von Paul Hoffmann: „Artig und galant, Rokokoskizzen", Realschule Frankenberg 1909, dem ich manches entnehme.

und webt in kindischer Kindlichkeit, im leichten, koketten Tändeln, das sich über den Ernst des Lebens hinwegträumt in ein arkadisches Schäfertum, in anakreontisches Kleinleben. Kurz und treffend kennzeichnet Goethe die ganze Richtung: „Lust am Unbedeutenden"; von „distillirter Zärtlichkeit" spricht Lessing. Eine Gesellschaftsform ohne innere und wirkliche Größe, aber reich an zierlicher Anmut, voll süßlicher Galanterie, wobei die derben und kraftvollen Worte der Zeit Luthers oder Hans Sachsens streng verpönt waren. Der galant homme, der Stutzer feierte Triumphe. Die Musche, das Schönheitspflästerchen, auch ohne den Zwang durch die Blatternkrankheit, gehörte zum Bestandteil jedes Boudoirs; das schmucke Tabakdöschen war der Liebling und stete Begleiter der Dame, das Lomberspiel der gesuchteste Zeitvertreib in geselligen Kreisen. In erkünstelter Vergessenheit des furchtbaren Kriegsjahrhunderts, im leichten Dahinflirten suchte man Vergessenheit. Auch der moralische Standpunkt war dementsprechend, hielt sich ungefähr im Geleise des vielbewunderten Vorbildes (Ludwigs XIV. oder XV.), war genau so äußerlich, galt nur insofern, als es die Rücksicht auf die Sitte erforderte. „Die größten Feinde galanter Leichtlebigkeit und Beweglichkeit sind nichtige Sorgen, Grübeleien und gelehrte Schrullen, kurz alles das, was die Zeit in den Lieblingsausdruck „Grillen" zusammenfaßte. Ihnen erklären die Sänger des Rokoko immer von neuem den Krieg.

Immer lustig, ohne Grillen, Allzeit fröhlich, stets vergnügt! ist die Losung. Lieber sei man ein schellenlauter Tor, nur nicht grillig und langweilig. „Wer gesellschaftlich und galant sein will — so predigt ein Modeheld in einem Gellertschen Lustspiele — muß viel reden und von lustigen Sachen, sonst schläft man ein." Man kann die Mode nicht besser schildern als mit den Worten Hoffmanns, und wieviel davon in gewissen Gesellschaftskreisen noch fortlebt, brauche ich nicht zu sagen. Mit Recht; nur sollte die Stelle der gemachten die natürliche Fröhlichkeit einnehmen.

Das gleichzeitige Bild der Kunst und Literatur stimmt vollständig damit überein. Ein Überwiegen des Malerischen und Dekorativen, Zierlichkeit und Tändelei, mit einem Stich ins Empfindsame und Lüsterne, keine stille Einfalt und edle Größe, keine hochaufstrebende Vertikale, nichts Ernstes und Erhabenes. Der typische Vertreter ist Watteau (1684—1721); sogar bis in die Gartenanlagen erstreckt sich diese liebenswerte Unnatur. Wer in Würzburg lebt, weiß diesen heiteren Geist, einen Bestandteil menschlichen Sehnens, zu schätzen. Der Hofgarten ist ein anmutiges Idyll, ein köstliches Meisterstück dieser Art, ein kleines Paradies, woraus alles verbannt ist, was an das geschäftige und an das große Leben gemahnt: ein Garten zum Lustwandeln und zu fröhlicher Abwehr der Sorgen.

Die Kehrseite dieser Geschmacksrichtung ist der völlige Bruch mit der vaterländischen Überlieferung, besonders mit dem „gotischen" Zeitalter. Für die ritterliche Dichtung des Mittelalters mußte naturgemäß mehr Empfänglichkeit bestehen, obwohl man sie erst auszugraben begann.

Der „Poet“ der Zeit war neben Anakreon vor allem Horaz, dem Lessing zeitlebens die größte Verehrung bewahrte.

Diese geistige Atmosphäre, eine seltsame Mischung von Gegensätzen, in die Lichter der Zukunft fielen, lagerte über dem Deutschland der vierziger Jahre. Die notwendigen Züge (abgesehen von späteren Ergänzungen, Genie, religiösen Fragen) sind alle angedeutet. Es wäre eine anregende Aufgabe, im einzelnen nachzuweisen, wie das Erbe der Vergangenheit in Lessing wieder auflebt, wie er sich damit zurechtfindet und sich darüber erhebt; doch würde dies den Raum ungebührlich überschreiten. Nur die großen Gesichtspunkte sind am Platze.

Lessing als Gefolgsmann und als Führer der Zeit.

Wir behandeln in diesem Abschnitt hauptsächlich seinen persönlichen und ästhetischen Entwicklungsgang, was ja die Sache von selbst nahelegt. Alle rein literargeschichtlichen Fragen scheiden hier aus. Die Jugendeindrücke sind nicht unbedingt maßgebend; aber sie wirken jedenfalls nach und kein tieferer Mensch schüttelt sie leicht ab. Die erste Prägung findet durch das Elternhaus, viel weniger durch die Schule statt; die Kameradschaft trägt das Ihrige bei. Schon das Kind hat den dunklen Drang in sich, sein Leben einigermaßen selbständig zu gestalten; es will nicht immerfort gespielt sein, sondern selber spielen ohne Beaufsichtigung irgendwelcher Art. Es kann nicht immer am Gängelbande gehen. Die heranwachsende Jugend richtet sich unbewußt und freiwillig — und darauf kommt alles an — nur nach dem, welchem sie vertraut; ferner nimmt sie nicht alles an, was man ihr vorsetzt. Das Urteil des Rektors Grabener über Lessing ist bekannt: „Er ist ein Pferd, das doppeltes Futter haben muß. Die lectiones, die andern zu schwer werden, sind ihm kinderleicht. Wir können ihn fast nicht mehr gebrauchen.“ Die stärkere Individualität hält frühzeitig Auslese. Echtes Interesse ist wesensverwandt mit Begabung. St. Afra bietet ihm mehr als grammatischen Drill, legt den Grund zu seiner eingehenden Kenntnis des klassischen Altertums, zu seiner Vorliebe für die alten Schriftsteller. Insbesondere beschäftigt er sich mit Theophrast, Plautus, Terenz: Charaktertypen, Lustspiele. Die Mathematik übt starke Anziehungskraft; später besucht er ein Kolleg über Chemie. Der Sinn für das Erfahrungsgemäße wird in ihm erweckt. Wir hören ferner noch Klagen über sein „mokantes“ Wesen. Sein Mut zur Wahrheit tritt schon in der Fürstenschule glänzend zutage. Die Grundrichtungen seines Geistes künden sich an: Lernhunger, rasche Auffassung, Neigung zu Scherz, Witz. Ausgesprochene Hinneigung zu den „schönen Wissenschaften“ und zur Mathematik, keine allzu häufige Erscheinung, bringt jedenfalls eine eigenartige Verbindung zustande und kennzeichnet sein späteres Verhalten, die Empfänglichkeit und klare Sichtung des Empfangenen. Lessing muß ein aufgeweckter, frisch lebendiger Knabe gewesen sein. Und doch fehlt in seinem Jugendbilde ein Zug, der freilich bei allen echt

männlichen Naturen zurücktritt. Er schwärmt nicht in Natur wie Klopstock, tändelt wenig in süßlicher Schäferpoesie, sosehr die Empfindsamkeit für die Natur sich allenthalben zu regen beginnt.

Lessing urteilt über seine Universitätsstudien (1745—48) nicht eben günstig; trotzdem bildet diese Zeit den Wendepunkt in seinem Leben. Er kehrt sich entschlossen von der Theologie ab und der Laufbahn eines freien Literaten oder Journalisten zu — ein damals doppelt gewagter Schritt, wo sich die meisten mit dem Schriftstellern nur im Nebenamt, als Nebensache befaßten. Daß ihn diese Entscheidung in schwere Kämpfe stürzen mußte, war vorauszusehen. Er bedurfte dazu eines anspornenden Beistandes, und diese Rolle übernahm Mylius, ein „böser Dämon". Anfangs setzt er seine alte Gewohnheit fort, sein „ganzes Glück besteht in den Büchern". Er gewinnt wertvolle Anregungen durch den Mathematiker Kästner, durch den Archäologen Christ, den Latinisten Ernesti; sein Sinn für philologische Kritik wird ausgebildet und vertieft. Im ganzen jedoch ist er von dem Ergebnis seiner Studien enttäuscht. Er findet nicht wie Herder einen Hamann oder Kant, keine überragende Persönlichkeit, die ihn dauernd oder vorübergehend in ihren Bann gezogen, seine Lehrzeit abgekürzt hätte. Der Übergang zum Fachstudium an der Hochschule ist heute noch schroff.

„Setzen Sie sich einen Augenblick an meine Stelle", schreibt Lessing (1749) an seine Eltern. „Es dauerte nicht lange, so gingen mir die Augen auf: soll ich sagen, zu meinem Glücke oder Unglücke? Die künftige Zeit wird es entscheiden." Ein Geständnis, das über Vorhergegangenes Aufschluß gibt. Er fühlte, daß etwas in ihm zu verkümmern drohe, was wertvoller ist als alle Bücherweisheit. Faust contra Wagner. Der Ruf des Lebens ergeht an ihn; um nicht zum trockenen Gelehrten zu werden, „wagte er sich unter seinesgleichen". Dieser Entschluß hat nicht nur persönliche oder zufällige Geltung, er ist ein Zeichen der Zeit. G. F. Meier (vgl. Laokoon) und die Rokokonachzügler spötteln einhellig über den Schulfuchs, den Pedanten. Für Lessing bedeutete es mehr. Um die zwanziger Jahre fällt die Entscheidung. Es ist die Stunde, die ihm Klarheit über seine Bestimmung bringt. Nicht die Bücher, nur das Leben vermag ihn „zu einem Menschen zu machen". Unwillkürlich denkt man an die vielberufene Reise Kleists nach Würzburg. Eine mehr oder minder starke Ruhelosigkeit treibt beide, und sie suchen in der Flut des Lebens, in der aufrüttelnden Zerstreuung mit sich ins reine zu kommen. Der dunkle Drang der Seele, den man sonst als Icherlebnis bezeichnet. Ein wesentlicher Unterschied besteht allerdings zwischen unbedeutenden und begabten Menschen: jene verlieren sich in den Wogen des Lebens und werden entichtet, diese finden sich schließlich auf sich selbst zurückgewiesen und erstarken zu reicher und bewußter Selbständigkeit. Zuerst Mensch, dann Gelehrter und auch — Schriftsteller, lautet die erste Absage an den Rationalismus (vgl. im Laokoon: Mensch — Held). Eine völlige Umkehr, ein Markstein in der Entwicklung Lessings. Er wird nun ein „galanthomme" nach den Be-

griffen der damaligen Zeit, lernt „tanzen, fechten, voltigiren" und sich in der Gesellschaft bewegen. Sein bewußtes Eigenleben beginnt. Wie sich der junge Goethe mit ehrfürchtigem Staunen in die Wunderwelt Shakespeares versenkt, nicht versinkt, so beschäftigt er sich in kleinerem Verhältnis mit dem Theater, insbesondere den Komödien. Dadurch „lernt er sich selbst kennen", lernt die Laster ebensosehr „wegen ihres Lächerlichen als wegen ihrer Schändlichkeit fliehen". Menschen- und Selbsterkenntnis gewinnt er auf diesem Wege; der psychologische Scharfblick, der ihn später auszeichnet, bahnt sich an. Ehrgeiz erfaßt ihn. Er will dem Namen eines deutschen Moliere, womit schmeichelnde Freunde ihn beehren, auch wirklich Ehre machen; es ist sein Wunsch, „in einer Sache eine Stärke zu zeigen, in der, wie ich glaubte, sich noch kein Deutscher allzusehr hervorgetan hatte". In seine Stimmung mischt sich eine mystisch-religiöse Schattierung. Krankheit und lähmende Seelenqualen hält er (1749) einigermaßen für eine „göttliche Schickung", wobei er nicht hinzuzufügen versäumt: „wenn es nicht was Unanständiges ist, daß man auch in solchen kleinen und geringen Sachen sich auf sie berufen will." Seine Eltern betrachten den Komödienschreiber als einen verlorenen Sohn. Man darf den Vorwand, als sei die Mutter krank, nicht überstreng beurteilen. Es ist sehr zweifelhaft, ob Lessing ohne den kräftigen Ruf an seine Pietät der Aufforderung zur Rückkehr so schnell gefolgt wäre. Das Elternhaus sollte ihn sich selbst zurückgeben, das war ihr Wunsch, und es hat seine Wirkung getan (vgl. Goethes Rückkehr von Leipzig). Von schlichten Leuten, die um ihr Kind in Sorge sind, kann man nicht die Moral einer Iphigenie verlangen. Liebe und Verantwortlichkeitsgefühl entschuldigen sie reichlich.

Um seine Wittenberger Krankheit und das Drum und Dran breiten sich Fragen, die uns hier nicht beschäftigen können. Das Bekenntnis, welches in diese Zeit fällt: „Ich bin mir niemals selbst zu einer unerträglichern Last gewesen als damals", gewinnt im Zusammenhalt mit anderen innere Wahrhaftigkeit. Lähmende Sorgen um seinen Lebensunterhalt und seine Stellung in der Welt lagen ihm nahe genug. Manches aus seiner „Vorrede zu Mylius Schriften" (1754), womit ich zeitlich etwas vorgreife, gewährt Rückblicke auf seine inneren Zustände. Eine schwermütige Stimmung spricht aus diesen Zeilen. Über den deutschen Genies liegt eine Art von Verhängnis. „Wie viele derselben fallen in ihrer Blüte dahin! Sie sterben reich an Entwürfen und schwanger mit Gedanken, denen zu ihrer Größe nichts als die Ausführung fehlt." Er teilt auch die Ursache davon mit. Das Genie geht meist aus wirtschaftlich ungünstigen Verhältnissen hervor. „Bald wird es von dem Mangel der *nötigsten Hilfsmittel* zurückgehalten, bald von dem *Neide*, welcher die Verdienste auch schon in ihrer Wiege verfolgt, unterdrückt, bald in mühsamen und *seiner unwürdigen* Geschäften entkräftet." Dazu fehlen ihm gerade in Deutschland „alle Arten von Ermunterungen". Man muß solche Anwandlungen als das nehmen, was sie sind: Dämmerstunden in der Rückschau auf das Geleistete und im Vorblick auf das noch nicht Erreichte. Einiges Kraft-

gefühl mildert auch hier die Herbheit der Empfindung: „Die Natur hat einen Wohlgefallen daran, aus eben diesen (den niederen Kreisen) immer mehr große Geister hervorzubringen als aus irgend einem andern." Man kann sich immer nur wundern, wenn man von dem kaltsinnigen Lessing reden hört; freilich stellt er sein Gefühl nicht an den Pranger.

Begabung gegen Reichtum und äußeren Glanz, unter diesem Königszeichen zieht Lessing ins Feld mit ehrlicher und blanker Wehr, dieses Bewußtsein hält ihn aufrecht. Zwei wertvolle Errungenschaften hat er mit nach Berlin herübergenommen: die Ahnung seiner besonderen Bestimmung und die Wahl seiner Beschäftigung. In Leipzig ergreift ihn zum erstenmal das Problem des Menschen. Fortan heißt seine Losung: „Die edelste Beschäftigung des Menschen ist der Mensch" 1753 (vgl. Goethes ähnliche Äußerung usw.). Aber er empfindet es selber, daß diese Frage eine unendliche ist, daß die Möglichkeit, sein Wesen in der Gesellschaft zu erfassen, fast ausscheidet. „Den Menschen im einzelnen zu kennen; was kennt man? Toren und Bösewichter." Der Gedanke der Individualität spielt herein. Und wie sich Schiller über die Jämmerlichkeit der einzelnen Vertreter des homo sapiens durch Erhöhung des Standpunktes, von dem aus „es gleichgültig ist, ob das Schöne und Gute und Vollkommene existiere", durch den Fernblick in Zukünftiges hinweghebt, so mahnt auch Lessing gelegentlich, „sich in seine eigne Tugend einzuhüllen", und tröstet sich mit der Menschheit im gesamten: „Ganz anders ist es mit der Betrachtung des Menschen im allgemeinen... überhaupt verrät er etwas Großes und seinen göttlichen Ursprung."

Lessing urteilt, ein Zeichen seines Vorwärtsschreitens (wie 1759), mit schroffer Herbheit über seine Jugendgedichte. „Schon in Jahren, da ich die Menschen nur aus Büchern kannte — beneidenswürdig ist der, der sie niemals näher kennen lernt — beschäftigten mich die Nachbildungen von Toren, an deren Dasein mir nichts gelegen war . . . Wie gerne wünschte ich mir diese Jahre zurück, die einzigen, in welchen ich glücklich gelebt habe." Schiller sagt Ähnliches von sich. Idee und Wirklichkeit. Eine Reihe von Gedichten schaltet er aus seinen „Schriften" (1753) aus, um dem Leser den „Ekel" zu ersparen, neben „einigen schönen Stellen zugleich nicht wenig schlechte und sehr viel mittelmäßige" in Kauf nehmen zu müssen. Diese Bemerkung ist deshalb lehrreich, weil sie den Übergang von der tändelnden Richtung zu ernsterer Beschäftigung andeutet. Seine Jugendgedichte (zwei Bücher Lieder, Fabeln, Sinngedichte) bewegen sich fast ganz im Geleise der anakreontischen Richtung. Er leistet damit dem Zeitgeschmack seine Abgabe. „Man nenne sie jugendliche Aufwallungen einer leichtsinnigen Moral, oder man nenne sie poetische Nachbildungen niemals gefühlter Regungen", so lautet seine Entschuldigung. Nach beiden Seiten enthält das Urteil mehr oder weniger Zutreffendes. Es handelt sich in der Tat meist um nachempfundene, erkünstelte Gedichte, im Tone Ps.-Anakreons oder Martials. Man braucht mit Lessing nicht zu streng ins Gericht zu gehen. Die Mehrzahl der Poeten gibt auch späterhin wie

immer mehr Angekünsteltes, Angeflogenes als innerlich Echtbürtiges, mehr Talmi als Gold, mehr Mode als Dauerhaftes. Zudem entsprach dies der Richtung der Zeit. Über das Verhältnis des Dichtenden zu dem Gedichteten sagt er selbst ein übel beleumundetes, rationalistisches Wort. „Er (der Dichter) muß die Empfindungen, die er erregen will, in sich selbst zu haben scheinen; er muß scheinen aus der Erfahrung und nicht aus der bloßen Einbildungskraft zu sprechen" (1754, Rettungen des Horaz). Der echte Vernünftler schämte sich eigentlich seiner Narretei, seiner Anwandlungen. Vernunft und Tugend gelten als die Vorzüge des Mannes, alles andere als Tändelei, außer wenn es sich auf ernsthafte Gegenstände bezieht. Von hier aus schon fällt ein Licht auf die Erklärung der Katharsis. Lessing fährt weiter: Was den Dichter vom gewöhnlichen Sterblichen unterscheidet, ist die Fähigkeit, „seinem schmiegsamen Geiste alle möglichen Formen auf kurze Zeit zu geben und ihn in alle Leidenschaften (=Gemütserregungen) zu versetzen". Das Genie zeichnet sich also durch vielseitige Anpassungsfähigkeit, durch bewegliche Einbildungskraft aus, es vermag alle möglichen Stimmungen in sich künstlich hervorzuzaubern (Nachahmungstheorie!). Leise klingt schon der Ruf nach Natürlichkeit mit. Und doch, welch weiter Weg noch zu dem Goetheschen:

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide.

Von Wichtigkeit ist, daß auch der Kunstrichter oder Leser imstande sein müsse, diese Empfindungen willkürlich in sich zu erwecken, d. h. nachzuempfinden.

Gleichwohl spricht aus diesen „Kleinigkeiten" hie und da der frische Hauch der Unmittelbarkeit. Lessing straft seine Theorie Lügen, indem er teilweise sich selbst gibt. Einige seiner Gedichte wie das frisch-burschikose „Gestern, Brüder, könnt ihr's glauben..." haben sich bis auf unsere Zeit erhalten. Nur das Echte, d. h. aus sich, durch Innenkraft Lebendige bleibt bestehen. Es ist nicht die Absicht, seine Werke im einzelnen zu besprechen, richtig Gesagtes zu wiederholen. Er entlehnt und verwendet hier fremdes Eigentum ohne Bedenken, woraus ihm dann Albrecht in seinen sechsbändigen Nachweisen („Lessings Plagiate") einen Strick zu drehen suchte. Ein Fanatiker der berüchtigten „Imitationstheorie". Die geschichtliche Erklärung gibt Erich Schmidt (I S. 127): „War nach den das sechzehnte Jahrhundert hindurch teils naiv, teils frech geübten Diebstählen der Begriff des litterarischen Eigentums auch im Zeitalter Molières oder Holbergs fließend, so glaubt der junge Lessing an kein sechstes Gebot für die Poesie, sondern wirtschaftet ganz bewußt mit Reminiszenzen, um hier ein fremdes Motiv, da einen fremden Ausspruch, sei es mit loser Anlehnung, sei es genau und wörtlich herüberzunehmen." Von seinen Komödien stellt er selbst Den jungen Gelehrten und Die Juden am höchsten. Goethe und Schiller setzen sich in ihren ersten Kraftstücken mit bewußter Willkür über alle Regelmäßigkeit hinweg; er beachtet fein und säuberlich

die Regeln, verfügt aber über ein gewisses technisches Geschick und über Vertrautheit mit dem Theater. In der einen Person schildert er trotz des zeitgemäßen Stoffes zum Teil sich selbst. Auch er ist oder war ein „erschrecklich, abscheulich gelehrter Herr", der sich ganz in die Bücher vergrub. Nur faßt er schließlich nicht den Vorsatz, sein undankbares Vaterland zu verlassen, sondern geht vielmehr in die Welt oder sucht sich Welt anzueignen. In dem anderen Drama kündet sich ein wichtiger Bestandteil seiner werdenden Lebensanschauung an, „die Lehre von der Toleranz, welche doch eine wesentliche Lehre der christlichen Religion ist". Im Zeitalter der Reformation „weder recht bekannt noch recht behaglich" und doch teilweise darauf zurückgehend[1]), wurde die gegenseitige Anerkennung der christlichen Bekenntnisse durch Leibniz befürwortet, die Duldung überhaupt durch die englischen Philosophen gefordert. Für Deutschland ist sie ein Erwerbnis des Geistes der Humanität. „Die Juden, ein Volk, das ein Christ, sollte ich meinen, nicht ohne eine Art von Ehrerbietung betrachten kann" (1754; V S. 270). Das Grundmotiv des Nathan bereitet sich vor.

Sachsen bot ihm, was damals zu bieten war. Ein Großer begegnete ihm dort nicht. Weder der philiströs bürgerliche und doch recht selbstbewußte Gellert noch der frischere Rabener konnten ihn auf die Dauer fesseln. Von Gottsched als Lehrer ist keine Rede. Die wichtigste Bereicherung bildet noch die Bekanntschaft mit dem Theater. Er fällte später ein bemerkenswert sicheres, auch entwicklungsgeschichtlich wertvolles Urteil über die mutige Neuberin: „Sie hat männliche Einsichten; nur in einem Artikel verrät sie ihr Geschlecht. Sie tändelt ungemein gern auf dem Theater. Alle Schauspiele von ihrer Erfindung sind voller Putz, voller Verkleidung, voller Festivitäten; wunderbar und schimmernd... Vielleicht zwar kannte sie ihre Herren Leipziger, und das war vielleicht eine List von ihr, was ich für Schwachheit an ihr halte." Ein Selbstzeugnis Lessings, wie die (von mir) gesperrten Worte andeuten. Die Zeit der Tändelei ist vorbei; sein Sinn neigt sich dem Ernsten, Großen zu.

Wiederum beginnt eine Zeit angestrengten und vielseitigen Studiums, geistigen Austausches mit Freunden. Derselbe Wechsel von Sinnen und Leben wiederholt sich um 1760. In den fünfziger Jahren reißt Lessing die geistige Führung an sich; er wird zu einer Kraft, die man nicht ungestraft außer Rechnung stellen darf. Die Übersiedlung nach der Hauptstadt Friedrichs des Großen gewinnt fast symbolische Bedeutung. Die sonstigen Beweggründe (gesicherte Stellung!) setze ich als bekannt voraus.

Ein tatsächlich „wundersames" Wort von Goethe lautet: „Es ist wundersam, wie eine jede Zeit Wahrheit und Irrtum aus dem Kurzvergangenen, ja dem Längstvergangenen mit sich trägt und schleppt, muntere Geister jedoch sich auf neuer Bahn bewegen, wo sie sich's denn freilich ge-

1) Vgl. die geistvollen und doch wenig beachteten Aufsätze von W. Dilthey im Arch. f. Gesch. d. Philos. V, VI, VII.

fallen lassen, meist allein zu gehen oder einen Gesellen auf eine kurze Strecke mit sich fortzuziehen."[1]) Es ist ein Selbstbekenntnis Goethes, das sich, wie bei ihm natürlich, aus Erlebtem ergibt; aber es mutet an wie auf Lessing geschrieben. Die Zeit schleppte wirklich viel Altes, Veraltetes mit sich aus des Herbstes oder Winters Vermächtnis; aber es beginnt doch zu grünen und zu blühen. Verwittertes und Keimkräftiges mischen sich, wie in der Frühzeit des beginnenden Jahres. Ein neuer Tag dämmert allmählich auf, eine neue Gemütsrichtung stellt sich ein. „Schnürbrust und Absatz verschwanden, der Puder zerstob, die Haare fielen in natürlichen Locken" (Goethe). Der Widerwille gegen das kindische Treiben erfaßte immer weitere Kreise, der verknöcherte Rationalismus wurde nach und nach zum Gegenstande des Spottes. Das Jünglingsalter ist oder darf von Natur überschwenglich sein; das senile, Greisenhafte steht ihm nicht an. Man beginnt, was als Rückschlag so begreiflich ist, zu schwärmen. Aber daneben bleibt der alte Hausrat noch ein schwer Gewicht. Schwache Talente, die den Pulsschlag der Zeit nicht in sich verspüren, dichten unbekümmert in der alten Weise weiter, bis sie zu wunderlichen Überbleibseln einer verlebten Mode verknöcherten, und der paragraphensüchtige, lebensabgewandte Professor erstarrt zur Mumie. In dieses Übergangszeitalter sieht sich Lessing nunmehr gestellt, und seine geschichtliche Aufgabe besteht darin, das Wertvolle nicht wegzuwerfen und das Neue anzuerkennen, soweit es lebenskräftig ist und eine Zukunft verspricht. Er stellt die organische Verbindung zwischen zwei Zeitaltern her, wobei man ruhig zugeben darf, daß ihm noch Schlacken des Alten anhaften. Das schmälert sein Verdienst nicht. Nur soll man nicht einseitig und ungeschichtlich lediglich die Schatten sehen.

Wie gewaltige Donnerschläge oder wie erquickender Regen im Zeichen des friedenverheißenden Bogens fallen Rousseaus Anklagen und Klopstocks Dichtungen in die erfrischungsbedürftige und danach lechzende Landschaft. Hier beginnen nun gleich die Erbirrtümer in der Auffassung Lessings. Man urteilt über ihn, auf Grund einiger Dichtungen, daß der ganze Frühlingssturm spurlos an ihm vorübergegangen sei. Trotz Fr. Schlegels unbedingt gültigem Worte: „Denn Geckerei darf es doch wohl zum Beispiel genannt werden, wenn man Lessing zum Ideal der goldnen Mittelmäßigkeit, zum Helden der seichten Aufklärung, die so wenig Licht als Kraft hat, erheben will."[2]) Vorher (II S. 145) wird Lessing gegen den Vorwurf der Empfindungslosigkeit in Schutz genommen: „Diese Eigenschaften kann nur ein großer Mann besitzen, der ein Gemüt hat, d. h. jene lebendige Regsamkeit und Stärke des innersten tiefsten Geistes, des Gottes im Menschen." Eine vortreffliche Begriffserklärung des Gemüts, das nicht Anhängsel, Wirkung, sondern volle Unmittelbarkeit ist, während natürlich ein Gottsched die Sache anders auffaßte. Die bekannte „Nor-

1) Campagne in Frankreich (Trier, 25. Okt.)
2) Prof. Schriften herausgegeben von J. Minor, II S. 149.

malidee" erwürgt das Individuelle. Nur selten, aber mit ergreifender Innigkeit, entringen sich Lessing rousseausche Gefühlstöne. Er ist ein Mann, weichlicher Klage entwöhnt, und das männliche Innenleben ebenso rätselhaft und wertvoll wie das weibliche. Ein Beispiel für alle: „Gütige Natur, wie beneidenswürdig schadlos hältst du sie (die Leute aus dem Volke) wegen der nichtigen Scheingüter, womit du die Kinder des Glücks abspeisest! Ein fühlbar Herz — — wie unschätzbar ist es! Es macht unser Glück auch alsdann wann es unser Unglück zu machen scheinet" (1751, V S. 69). Und für den Vorzug des Weisesten aller Weisen würde er gern „den Ruhm des Empfindsamsten eintauschen". Ein ungewolltes, rasch unterdrücktes Aufschluchzen aus tiefster Seele. Wertherstimmung.

Gefühl und Besonnenheit bestimmen seine Stellung zu Rousseau. Mit bemerkenswerter Klarheit erfaßt er die Vorzüge und Schwächen der berühmten Preisschrift: „Gegen alle gebilligte Vorurteile... auch sogar alsdann, wenn er zu weit geht" (1751). Aber in Gefolgschaft Montesquieus stellt er die Behauptung entgegen, daß nichts eines fortwährenden Wachstums fähig sei; vom Gipfel herab folge der Sturz um so schneller. Man mag diese Ansicht billigen oder bestreiten, immerhin rückt er die Frage unter einen höheren Gesichtspunkt, verkennt nicht den Wert und die Notwendigkeit der Kultur. Er stimmt ferner Rousseaus Meinung von dem Ursprung der Ungleichheit der Menschen nicht unbedingt bei, jedoch empfindet er das Grundmotiv mit untrüglichem Sinne: „Sein Herz hat dabey an allen seinen speculativischen Betrachtungen Antheil genommen, und er spricht folglich aus einem ganz andern Tone, als ein feiler Sophist zu sprechen pflegt, welchen Eigennutz oder Prahlerey zum Lehrer der Weisheit gemacht haben." Das sind nicht Rettungen, sondern Überwindungen des Rationalismus. An Klopstock — so fassen wir hier im Anschluß an frühere Ausführungen sein Urteil zusammen — erkennt er die Gefühlskraft an, weniger sagt ihm das Überschwengliche zu, das seiner sich stärker ausbildenden Naturhaftigkeit widerstrebt.

Nie verleugnet er — ein Zeichen geistiger Gesundheit —, daß aller Individualismus notwendiger, weil naturbedingter Ergänzung bedarf. Gerade das unterscheidet ihn von seinem Kampfgenossen Diderot, dem „freien Weltweisen", der sich nie in einem Unbedingten findet, mehr und mehr in Spott und Verneinung, in materialistische Auffassung versinkt. Lessing bezeigt ihm wiederholt seine Verehrung, nennt ihn den besten französischen Kunstrichter, was freilich in dieser Zeit nicht gar viel zu bedeuten hat, weist ihm in der Vorrede zu „Herrn D. Theater" (1760), das er herausgibt, den nächsten Platz nach Aristoteles an. Ja, Lessings Todesjahr bringt zur neuen Auflage das Bekenntnis, sein Geschmack hätte ohne das französische Vorbild eine wesentlich andere Richtung genommen, „vielleicht eine eigenere, aber doch schwerlich eine, mit der am Ende mein Verstand zufriedener gewesen wäre". Was ist es nun, das ihn hauptsächlich mit Diderot, trotz erheblicher Gegensätze, verbindet? Wir können hier

einiges nur andeuten: Vorliebe für die Engländer, Formel der Naturnachahmung, Unterscheidung zwischen Malerei und Poesie in seinem „Brief über die Tauben und Stummen zum Gebrauch derer, die hören und sprechen" (1751), worin Diderot gewisse Motive (z. B. in Virgil I 16) als unmalbar bezeichnet, doch ist dies nichts Neues, weshalb wir im Laokoon, um die Stellen nicht unnütz zu häufen, lediglich die Tatsache erwähnten. Der wichtigste Fortschritt, den er mit Diderot teilt und mit ihm den Engländern schuldet, ist die Hinwendung zum Naturhaften, ihre notwendige Folge der Kampf gegen den fischblütigen französischen Klassizismus. Die ganze Bewegung leitet sich (wie schon erwähnt) von langer Hand her und gipfelt in der Forderung des natürlichen Ausdrucks. Der einzelne soll sprechen, wie es ihm ums Herz ist und die Stimmung des Augenblicks es verlangt. Philoktet ohne Menschensinn wäre ein barbarischer Held, selbst am Könige interessiert nur das Menschsein. Lessing sowenig wie Diderot verfolgen diese Bahn bis zu Ende; sonst müßten sie bei dem schlichten, kernig frischen, ursprünglich naiven Volke angelangen, das erst die Stürmer und Dränger entdeckten (vgl. Werthers Leiden). Nach Diderots Bestimmung sind Beschränktheit (stupidité) und Genie Gegensätze, und Lessing bezeichnet es in der H. Dr. (1) als die Aufgabe des dramatischen Dichters, „wenn er sich zum Pöbel herabläßt", diesen „zu erleuchten und zu bessern". Die Scheidung zwischen den Hellen und Dunklen wirkt seit der Renaissance unverrückt nach. Und doch ist Halbbildung nur Firnis und Flitter ohne die Grundlagen der Begabung, womit der einfache Mensch oft reichlicher gesegnet ist.

Goethe rechnet Diderot schon zu den Überlebten, und auch Lessing durchschaut frühzeitig dessen Einseitigkeit: einer der „Weltweisen, welche sich mehr Mühe geben, Wolken zu machen als sie zu zerstreuen" (IV S. 415). Aber er fügt den wichtigen Satz hinzu: „überall, wo sie ihre Augen hinfallen lassen, erzittern die Stützen der bekanntesten Wahrheiten, und was man ganz nahe vor sich zu sehen glaubte, verliert sich in eine ungewisse Ferne." Ein Kriegsruf gegen den platten Alleswisser, den Rationalisten. Auch die Darstellungsweise Diderots zieht Lessing, allerdings nicht unbedingt, an: „Ein kluger Mann sagt öfters mit Lachen, was er hernach im Ernste wiederholen will." Letzterer Begriff, ein Wort von tiefstem Inhalt, ist das eigentliche Unterscheidungszeichen. Der Deutsche tut eine Sache um ihrer selbst willen, sagt R. Wagner, und kein Unverbildeter, Unverfälschter verleugnet diese Eigenart ganz. Lessings Tätigkeit richtet sich ungleich mehr auf das Positive, er will nie bloß einreißen, sondern zugleich aufbauen, und selbst wo man ihm nicht recht geben kann, wird niemand den Ernst an ihm verkennen. Lehrreich ist, was neuere französische Schriftsteller, wobei die Standpunkte je nach der persönlichen Auffassung verschieden sein müssen, über Diderot urteilen. Sein Beruf ist, nach Reinach, zu säen: wenn nur das Korn keimt, wenig liegt ihm daran, ob dies in seinem Bereich (terrain) oder im Felde des Nachbarn stattfindet.[1])

1) Joseph Reinach, Diderot, Paris 1894, Hachette & Cie., S. 21.

Faguet bringt die Ergänzung. Diderot hat Ideen..., aber nichts Vollständiges, nichts Vollendetes geschaffen, weder ein philosophisches System noch ein Kunstwerk.[1]) Er erfaßte, wenn man Goethes Ansicht über Herder übertragen darf, die Idee zu rasch, er ließ den Gedanken keine Zeit zum Wachsen. Belouin bedauert, daß Diderot Lessing nicht gekannt hat; sonst il se serait vu plus grand, plus vraiment lui, dans le miroir étranger (S. 306).

Das Ergebnis ist: Lessing liebt an Diderot die, wenn auch sprunghafte, Natürlichkeit, die sich meist gibt, wie sie ist, also das Widerspiel von Voltaire, der viel macht und mit seinem esprit schauspielert. Um so unbegreiflicher erscheint es, daß er damit die Forderung einer gewissen Idealität vereinbaren kann. Aber der Widerspruch ist nur scheinbar. „Wie wollten wir diesen Widerspruch erklären?" (H. Dr. 70). Hier erfahren wir auch das Nähere darüber, erhalten wichtige Aufschlüsse. Die Behauptung ist nicht zu kühn, daß der unglückselige Begriff der Naturnachahmung, durch die Antike überliefert und durch Batteux aufs neue verbreitet, für Lessing ein Hemmschuh war. Nur so ist die merkwürdige Erscheinung erklärlich, daß er in den Streitschriften naturhafter anmutet als in den Dichtungen. Warum er daran festhielt? Er schätzt diesen Grundsatz, wie er 1754 (V S. 387) angibt, als Untergrund aller Regeln, nicht aber als einen „Leitfaden" für den Anfänger in der Dichtkunst. Der tiefere Grund ist, daß sich damit zugleich Naturhaftigkeit und Idealisierung vereinbart. Aber wie beide Gegensätze: „getreu und verschönert" verbinden? Wir stehen vor derselben Frage, die Schiller mit ungleich tieferem Verständnis in der Rezension der Bürgerschen Gedichte aufwirft. Ist alles schon Dichtung, was die gemeine Natur eingibt? In dieser Hinsicht trennt sich Lessing von dem ziemlich platten Naturalismus Diderots, dessen Standpunkt sich schon dadurch verurteilt, daß die Kunst ein zweites Reich, vertieftes, durch die Wirklichkeit oft unerfülltes Leben darstellt. Wer in der Kunst bloß das Fade, Langweilige, was uns selbst aus der Gesellschaft vertreibt, wiederfinden will, hat allerdings nur bescheidene Ansprüche. Lessing gesteht nun (an obiger Stelle) ein, daß die Nachahmung der Natur, die Auslese und Verschönerung, „vielen Mißdeutungen unterworfen" sei. Die bedenklichste allerdings erwähnt er nicht. Was heißt äußerliche Nachbildung der Natur? Ist dabei nicht schon ein persönlicher Anteil im Spiele? Und die Erkünstelung innerer Natur (des Lebensgefühls), welch andere Wirkung soll sie hervorrufen als Kälte, Ablehnung des Unwahrhaftigen? Das widerstreitet ganz seinem ersten Grundsatz. Auf die Lehre von der Nachahmung, die im Zeitalter Lessings eine so wichtige Rolle spielte und neuerdings durch Karl Groos (Einleitung in die Ästhetik, Gießen 1892) unter dem Namen innere Nachahmung wiederauflebte, ist noch etwas näher einzugehen, als dies in der ästheti-

---

1) Émile Faguet, Dix-huitième Siècle, Études littéraires, V. Éd. Paris 1896, Lecène . . & Cie., S. 283 ff.

schen Vorgeschichte zum Laokoon möglich war; dann erst werden wir die Hauptfrage beantworten können. Die Theorie hat den Vorteil, daß sie auf alle Künste anwendbar ist. Jedes Werk ist eine Art Abbildung eines inneren Zustandes. Als man ihre Schwächen erkannte, machten die Schleswigschen Literaturbriefe (20) um die Mitte der sechziger Jahre den Versuch, einen neuen Gesamtbegriff, nämlich Illusion oder Täuschung, einzuführen; aber wieder übersah man den Weg von innen heraus. Denn ihr größter Mangel besteht darin, daß sie die Rechte der schöpferischen Gestaltung verkürzt oder vielmehr verkennt. Sie scheitert endgültig an der lyrischen Poesie. Schon Batteux ist genötigt, seinen Standpunkt hierin zu rechtfertigen, indem er dem Einwand begegnet: N'est-ce pas un cris du cœur, un élan, où la nature fait tout, et l'art rien? Aber er weiß ein Aushilfswort: Je n'y vois pourtant point de tableau, de peinture, mithin bleibt es wenigstens bei der formalen Nachbildung. Zugleich unterscheidet er mit Hinsicht auf das Lyrische des passions réelles, des p. imitées. Der Streit um diese Frage zieht sich bis zum Sturm und Drang fort. K. W. Ramler sucht die Theorie mit ähnlichen Erweiterungen zu retten. Es gibt Dichter, die nicht in der Lage sind, wirkliche Empfindungen hervorzubringen. Was hat also der Poet in diesem Falle zu tun? Er muß „solche, die den wahrhaften ähnlich sind, in sich erwecken, solche erdichten, als sich zu der Natur des Gegenstandes schicken. Und wann er nun zu dem gehörigen Grade der Hitze gebracht ist: so singet er; er ist begeistert" (III S. 9).[1]) Besser allerdings, er ließe das Dichten sein; denn es entstehen auf solche Weise doch nur künstliche Blumen. Cramer tritt dann, wenigstens mit Rücksicht auf die Ode, die geistliche Dichtung, für die Echtheit der Empfindung ein, Klopstock verwirklicht diese Forderung. Von dieser Seite aus ergibt sich von selbst, daß der stark anschwellende Strom lyrischen, besonders auch religiösen Empfindens die spätere Entfesselung des Gefühlslebens im Sturm und Drang mächtig förderte. Wie verhält sich nun Lessing zu dieser Frage? Seine Stellung ist eigenartig. Er lehnt religiöse Empfindelei ab (1759), betont den Wert der Gemütsinnigkeit; aber im Ästhetischen verharrt er fast bis zu Ende auf dem Standpunkt der Nachahmungstheorie. Es ist ein Widerspruch, der sich nicht bloß entwicklungsgeschichtlich erklärt, wie wir nachher zeigen werden. An allen Kämpfen um die Weltanschauung ist er mit der ganzen Kraft des Gemüts beteiligt, seitdem er sich ernstlich damit beschäftigt, ist von innen heraus Mensch. In der Dichtung strömt er fast nie die ganze Seele aus, der Kunstverstand leitet und dämpft alle Gefühlserregungen. Der tiefere Grund scheint zu sein: er faßt die Kunst vom kulturgeschichtlichen Standpunkte, als eine Macht, die Menschen zu erziehen und vorwärtszubringen. Und die heute noch vielfach gültige Ansicht, als ob die Kunst nur dazu bestimmt sei, die Nerven zu kitzeln, zu reizen, über

1) Einleitung in die Schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen des Hrn. B. mit Zusätzen vermehrt, 3. u. verb. Aufl., Leipzig 1769, 4 Bände.

tote Augenblicke hinwegzuhelfen, ist in der Tat zu berichtigen. Wer sie vom Zwecke, der Idee der Menschheit losreißt, verdammt sie zur Spielerei. Trotzdem muß sie in sich Selbstzweck sein und bleiben. Beides sind keine unvereinbaren Gegensätze. Es gibt eine Höhe der Betrachtung, wo all das Girren und Gackern komisch erscheint, nur die große Kunst ihren Edelglanz behält. Lessing hat noch anderen Anlaß, sich bei der Nachahmungstheorie zu beruhigen. So viele Einzelfragen regen ihn an zum Nachdenken und zur Berichtigung, daß ihm zum systematischen Ausbau keine Zeit und keine Neigung bleibt. Wie Fr. Th. Vischer empfindet er, daß die Ästhetik noch in ihren Anfängen stehe. Ferner zieht es ihn zur dramatischen Dichtung hin; er hat nach Überwindung der Jugendkrankheit, wie Lichtenberg das Versemachen in einem gewissen Alter bezeichnet, kaum mehr ein lyrisches Gedicht versucht. Der dramatische Dichter kann sich eher an „Modelle" anlehnen, sosehr sich auch die übertriebene Sucht, danach zu fahnden, verurteilt. Das Genie erster Größe bedarf dieses Hilfsmittels nicht unbedingt (vgl. Shakespeare, Kleist), oder es gestaltet die ersten Anreger um, daß sie keine Porträtähnlichkeit mehr besitzen. Auch für die Nachbildung findet Lessing einen Grundsatz bei Batteux: „Imiter, c'est copier un modèle." Freilich darf man diese Linie mit dem französischen Ästhetiker nicht weiter verfolgen und bei der stückweisen Zusammensetzung enden. Wie aber lassen sich Naturhaftigkeit und Verschönerung (= Idealisieren) vereinbaren? Er handelt an der genannten Stelle (H. Dr. 70) von dem Mischspiel", der Berechtigung des Tragikomischen; aber seine Urteile beziehen sich auch auf unsre Frage. Leibnizsche Gedanken tauchen auf. Die Natur im ganzen ist ein Kunstwerk sondergleichen, voll unvergleichlicher Harmonie. Jedoch „alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andere". Wir glauben im Werther oder in dem Hymnus über die Natur zu lesen, ein Beweis, wie sehr der Geist des großen Philosophen das Jahrhundert beherrscht. Aber dieses ungeheure Schauspiel würde den menschlichen Geist verwirren, nur der unendliche vermag es zu erfassen. Deshalb muß die Kunst sich Schranken setzen, sie kann die Natur nicht im großen, sondern nur im kleinen Abbilde darstellen. Lessing weist dies an einem Erfahrungsbeispiele nach. Wenn wir von einem ergreifenden Vorgang Zeugen sind, so suchen wir allem zu entfliehen, was sich damit nicht eint; wir läutern unbewußt diesen Eindruck von allen Schlacken des Zufälligen und menschlich Unzureichenden, und hierin liegt die wichtige Aufgabe der Kunst. Der große Dichter übt deshalb eine göttliche Tätigkeit in seinem kleineren Kreise aus. Nur geht Lessing nicht auf die Grundschächte allen Schaffens ein. Er sieht die Welt mit leibnizschem Auge, nicht des mehr unbewußt aus sich gestaltenden Künstlers, sondern von der Warte des Darüberstehenden, der im Stoffe nicht aufgeht. Hierin zeigt er sogar entfernte Verwandtschaft mit den Romantikern. Es ist kein Zufall, daß sich gerade Fr. Schlegel zu seinem Ehrenretter berufen fühlte. Wie weit er sich ferner über die Stufe des platten Naturalismus (denn es gibt auch eine bessere

Auflage), wie weit er sich auch über Diderot erhob, bedarf keiner weiteren Ausführung mehr. Lessing strebt den organischen Ausgleich zwischen Natur und Kunst an. Ähnlichen Gedanken begegnen wir erst wieder bei Moritz, Goethe, Schiller. Voltaire bleibt im ganzen immer der gleiche, er schreitet nicht vorwärts, folgt nicht der Wegspur des Genies, die vom Außenleben zu immer tieferer Innerlichkeit führt, weshalb er später zu einem beliebten Zielpunkt des Spottes, zu einer komischen Figur wird. Lessing dagegen steigt und wächst stetig. Und das gilt nicht bloß für die ästhetische Entwicklung einzelner Persönlichkeiten, sondern sinnbildlich für rechts und links des Rheins in diesem deutschen Jahrhundert.

In den fünfziger Jahren hält Lessing Einkehr bei den echten Quellen, der Trunk aus den Wasserleitungen schmeckte ihm nicht mehr. Er studiert mehr und mehr die Schriften des großen Leibniz und überwindet allmählich den sanften Wolff; er wendet sich zu des Aristoteles Poetik (1753). Uns beschäftigt hier die Hauptfrage: Zehrte er wirklich nur von der Weisheit des Stagiriten? War er nur Gefolgsmann? Die Antwort liegt in dem Anfangssatze schon eingeschlossen. Nur einige Marksteine in seiner Entwicklung seien angedeutet. In der Frühzeit hält er gottschedisch Wissenschaft und Kunst, Philosophie und Dichtung für das gleiche. „Der grundgelehrte Anakreon" (1747/48, IV S. 3). Ein Jahr darauf urteilt er über den Messias: „Wer da weis, daß ein unerschöpflicher Witz dazu gehöret, ein so großes Werk mit gleichem Feuer auszuführen als anzufangen." Schweizerisches Feuer hat ihn angesteckt. Es ist zu bedauern, daß wir seine Quellen nur mittelbar erschließen können; doch genügen seine Worte, weil er ja doch sehr selten Redensarten ohne inneren Anteil nachredet, später überhaupt nicht mehr. Hieher gehört eine Äußerung aus demselben Jahr. Wer ein Trauerspiel nur liest und doch zu „süssen Thränen gebracht wird, muß schon selbst ein Mensch von Empfindungen seyn" (S. 53). Und solche Leute, fügt er hinzu, sind selten. Ein Selbstbekenntnis. Von de la Motte übernimmt er das Kunstwort „Einheit des Anteils" (l'unité de l'intérêt). Über Gottscheds Reimzwang, eine der Forderungen, die dieser nur deshalb stellt, damit doch ein Unterschied zwischen Prosa und Poesie bestehe, schreitet er ebenfalls bald hinaus (1751; IV S. 345). Er unterscheidet bei dieser Gelegenheit Dichter voll Begeisterung, deren „Werke Ausbrüche des sie treibenden Geistes sind", und andere, „welche Horaz sanos nennt, und welche nur allzuviel Demokrite jetziger Zeit Helicone excludunt". In der mit Mendelssohn gemeinschaftlich verfaßten Schrift „Pope ein Metaphysiker!" (1755) weist schon das Rufzeichen auf völliges Umlernen hin. „Was macht Saul unter den Propheten..., ein Dichter unter den Metaphysikern?" Während wir vorher an eine horazische Redensart denken müssen, finden wir hier bewußte Abkehr. Man hat es oft genug bedauert, daß er die Bahnen von Dubos nicht weiter verfolgt habe, und erwähnte als eines der wenigen Zeugnisse den bekannten Satz in dem Briefwechsel mit Mendelssohn (2. Februar 1757): „daß wir uns bey jeder heftigen Begierde oder Verabscheu-

ung eines größern Grads unsrer Realität" (d. h. unseres Lebensgefühls) „bewußt sind, und daß dieses Bewußtsein nicht anders als angenehm sein kann". Aber man übersah zunächst die Hauptsätze zu diesen Mitteilungen: „Darin sind wir doch wohl einig ... Ihnen darf ich es aber nicht erst sagen." Es handelt sich also um Selbstverständliches, längst Bekanntes oder Vereinbartes. Lessing ist natürlich mit den Kreuz- und Querbahnen im Ästhetischen, die vielfach an Dubos anknüpfen, vertraut. Der Leibnizsche Gedanke von der ewigen Bewegtheit der Seele, ihrem Verlangen nach Tätigsein, war der Zeit nie ganz verloren gegangen. Seine eigene Ruhelosigkeit sagte ihm dasselbe. Die dauernden Nachwirkungen, die Dubos ausübte, sind leicht nachzuweisen. The joy of grief, „angenehme Tränen" (H. Dr. 1), „Tränen des Mitleids"; die Zeugnisse häufen sich. Diese Anschauung wird allmählich zum Grundsatz der Zeitrichtung, wie allein die Stelle im Prolog zur Eröffnung des Theaters (H. Dr. 6): „in Leiden Wollust" beweist. Daß die Dichtung dem tiefinnerlichen Bedürfnis nach einer gesteigerten Welt entgegenzukommen habe, ist in der Forderung des Idealisierens eingeschlossen. Wirklichkeit und Erhöhung, beides liegt in der Linie des tiefer schürfenden Rationalismus. Ferner sind die tragischen Gemütserregungen aus Lust- und Unlustgefühlen gemischt (vgl. die Besprechung des Laokoon). Ein besonders wichtiger Satz (H. Dr. 79) lautet: „Auch die Beschäftigung unsers Abscheues ist nicht ganz ohne Vergnügen; besonders in der Nachahmung" (= künstlerischen Darstellung). Jedes der gesperrten Worte weist auf Dubos zurück; ob bewußt oder unbewußt, ist einerlei. Ästhetische Hauptbegriffe Lessings sind überhaupt Beschäftigung, Interesse. Wir verbinden dabei mit dem Kunstwort, das Kant aus dem Reich des Schönen vertrieb, nicht mehr, nicht weniger, als was die Zeit darunter verstand. Ein Aufsatz in der Neuen Bibliothek der schönen Wiss. 1771 („Einige Gedanken über das Intereßirende") erteilt den gewünschten Aufschluß: „Was uns vermöge des Wohlgefallens, das es in uns erregt, anzieht und festhält... ist interessant." Mithin muß es entweder „unsre Empfindungen" erwecken oder „unsre Kraft zum Denken beschäftigen". Lessing erwähnt Dubos an mehr als einer Stelle (z. B. H. Dr. 82) mit hoher Anerkennung, und was mehr bedeutet: er entfernt sich im Grunde nicht mehr ganz aus seinem Anschauungskreis.

Aber Dubos kann ihm für die Form der Tragödie und ähnliche Fragen wenig bieten. In dieser Beziehung erholt er sich Rates bei Aristoteles. Wie oft ist er wegen seiner Vorliebe für die Antike überhaupt — nicht von der Hochwarte, sondern von einem unansehnlichen Hügel aus — be- und verurteilt worden! Hier tut entwicklungsgeschichtliche Besinnung besonders not. Die Alten muten Lessing der Französelei gegenüber als unverfälschte Natur an, und darin täuscht er sich nicht. Die Renaissance überhaupt und insbesondere die deutsche mußten ihren Weg aus innerer Verwandtschaft durch die Antike nehmen. Kein Zufall und kein tränenwürdiges Mißgeschick. Das Griechentum ist eine Macht, an der niemand ungestraft

vorübergehen kann. Und wenn die Deutschen berufen sind, wie man sagt, alles Wertvolle der Vergangenheit in sich aufzunehmen und im Bunde mit dem Eigenen ein Neues, Lebensvolles zu erzeugen, so konnte kein Zeitpunkt günstiger gewählt sein. Der aufstrebenden Höhenrichtung des deutschen Geistes entsprachen nichts Geringeres als die Antike und Shakespeare. Zudem war die deutsche Welt noch nicht so weit, noch nicht so selbstischer, eines Vorbildes entraten zu können. Unsre heutige Zeit, welche die Autorität des anderen leicht ablehnt, läßt doch wenigstens die eigene gelten. Es liegt tief in der Menschennatur gegründet, daß sie in etwas Halt und Stütze sucht. Selbst wer dies bewußt leugnet, hält es unbewußt ein. Aristoteles wird freilich zum Euklides des Dramas. Aber Lessing kommt nicht mit leeren Händen zu ihm so wenig wie Schiller zu Kant, und er übernimmt im ganzen nur das Verwandte und Bekannte: Erregung von Leidenschaften, die Begriffe Mitleid und Furcht (anfänglich: Schrecken). Dazu findet er in ihm sein eigenes Bestreben wieder, feste Grundsätze für die Dichtung aufzustellen, auch die technische Seite zu berücksichtigen. Aristoteles betrachtet die Kunst von der Höhe des Philosophen, für den Erkenntnis ein und alles bedeutet. Schiller nennt ihn gelegentlich einen „Verstandesmenschen". An diese Bezeichnung anknüpfend, fällt Th. Gomperz ein scharfes, freilich im ganzen zutreffendes Urteil über ihn. Aristoteles führt alle „Kunstfreude . . . auf die Lust am Combinieren, somit auf etwas rein Intellectuelles" (Lernfreude) zurück. Ferner „wird der ‚Fabel' oder der Composition des Dramas, also eben jenem Elemente die Palme gereicht, welches ganz und gar eine Leistung des Kunstverstandes ist". Von dem Wichtigsten: „Tiefe des Empfindens und dem Reichtum der Einbildungskraft" ist keine Rede.[1]) Aristoteles betrachtet auch die Tragödie nur als Mittel zum Zweck, also ganz antigoethisch. Hieraus erklären sich alle Vorzüge (der technischen Beobachtung) und alle Schwächen seiner Theorie. Es ist unangebracht, Lessing auf völlig gleiche Stufe zu stellen. Beide kommen darin überein, daß sie nicht bloß in der Erregung von Leidenschaften die Aufgabe der Tragödie sehen, daß sie ferner feste Grundsätze zur Erkenntnis oder zu eigener Tätigkeit aufstellen. Aber Lessing rückt doch die Notwendigkeit der Gefühlserregung stark in den Vordergrund. In der Streitfrage, ob das Trauerspiel „bessere" oder „Leidenschaften erregen" solle, tritt er mit Entschiedenheit für letztere Ansicht ein (an Nic., Nov. 56), sosehr er Besserung als den Endzweck betrachtet. Im gleichen Jahre fällt er das Urteil (VII S. 68): „Und nur diese Thränen des Mitleids, und der sich fühlenden Menschlichkeit sind die Absicht des Trauerspiels, oder es kann gar keine haben" (vgl. auch Litbr. 17). In der Hamb. Dram. wiederholen sich immer wieder die Ausdrücke: kalt, Kaltsinn, Mangel an Interesse.

1) Aristoteles' Poetik übers. u. eing. von Th. G. Mit einer Abhandl. „Wahrheit und Irrtum in der Cath.-Theorie des A." v. Alfr. Frh. v. Berger, Leipzig 1897, Veit & Co.

Er spricht von jener „natürlichen Musik, gegen die sich unfehlbar unser Herz eröffnet" (8). „Welches Feuer, welche Inbrunst beseelten jeden Ton!" rühmt er an einer Schauspielerin (4). Lauter Anzeichen, daß ihm die Erweckung von Pathos als erstes Gesetz gilt.

Im regen Wechselverkehr mit Mendelssohn und Nicolai, wobei Lessing als anerkanntes Haupt des Triumvirates galt, besprachen die Freunde wichtige Fragen der Aristotelischen Poetik, aber in stetem Zusammenhang mit den geistigen und ästhetischen Strömungen der Zeit. In diesen Unterhaltungen liegen die Keime zu den Litbr. und zu der Hamb. Dram. Wir greifen einige für uns wertvolle Gedanken heraus. „Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch" (Nov. 1756). Der Satz richtet sich gegen die Ichsucht, die in aller Nützlichkeitsphilosophie, auch in dem gemütsarmen Rationalismus reichlich wuchert, und bildet vor allem den starken Vorklang, ja die Grundlage des Zeitalters der Humanität. Anregungen durch die englisch-schottische Philosophie, durch Rousseau, dessen Auffassung, wie schon früher erwähnt, sich freilich über eine gewisse Stufe des Eigennutzes selten erhebt, während Spinoza das Mitleid — der niedrigen Form mit Recht — verurteilt. Nur ein Beispiel: „In dieser Weise wohlgesinnt zu sein, richtige und vollständige Affekte zu besitzen, nicht nur in Rücksicht auf das eigene Selbst, sondern auch auf Gesellschaft und Allgemeinheit: das ist Redlichkeit, Lauterkeit oder Tugend" (Shaftesbury, U. üb. d. Tugend).[1] Das Mitleid wird nun zum ersten Bestandteil des Tragischen, ganz der Stimmung des Zeitalters entsprechend, das im Trauerspiel sich, seinesgleichen leidend sehen will — und in der Tat wie die Homerischen Frauen und selbst Phaidon bei Plato nur über sich weint (ἀπέκλαιον ἐμαυτόν, Kap. 66). Daher die Vorliebe für das bürgerliche Drama (Hamb. Dram. 14). „Wonne der Wehmut", wenn es erlaubt ist, das hohe Wort Goethes hier zu verwenden. Die Einführung des Begriffes Mitleid ins Ästhetische wird jetzt erst zeitgemäß, da die seelischen Voraussetzungen gegeben sind, während es vorher mehr eine Redensart war. Das Fortwirken dieser Anschauung über Herder hinaus bis zur Gegenwart sagt genug. Th. Lipps erklärt[2]): „Das Gefühl nun, in dem sich mit dem Weh, das die Wahrnehmung des Schmerzes bereitet, das erhöhte Bewußtsein des Wertes verbindet, den das geschädigte Leben besitzt, dies Gefühl können wir als Mitleid bezeichnen ... unendlich viele Klangfarben des Mitleids." Ähnliches sagt Lessing, wenn er auch den üblichen Ausdruck „Vollkommenheit" anwendet. „Sympathie" und „interessant" gebraucht er in nächster Nachbarschaft. Ferner: „Alle Betrübniß, welche von Thränen begleitet wird, ist eine Betrübniß über ein verlorenes Gut; kein andrer Schmerz, keine andre unangenehme Empfindung wird von Thränen begleitet" (An M., 18. Nov. 56). „Aber

1) Die Übersetzung hier nach der Ausgabe von Ziertmann (Philos. Bibl. (Dürr), Bd. 110); Mitleid, wie bei Lessing, im eigentlichen Sinne.

2) Der Streit um die Tragödie, Hamburg u. Leipzig 1911, L. Voß. S. 44.

ich hasse die französischen Trauerspiele, welche mir nicht eher als am Ende des fünften Aufzuges einige Thränen auspressen" (18. Dez.). Von hier aus ist seine Stellung zu Aristoteles zu beurteilen. Aber Lessing fordert auch, daß die Tragödie unsre Fähigkeit zum Mitleid „erweitern" solle. Damit führt er einen neuen und wertvollen Begriff ein. Immerhin erheben sich gegen die Vorherrschaft der „Sympathie" im Ästhetischen starke Bedenken. Das eigentliche Mitleid mündet ins Moralische aus wie das „rein formale Genießen" (nach Müller-Freienfels) ins mehr kühle, verstandesmäßige Urteilen, letzteres eine Erscheinung des Alters und der Kultur, wie Schiller mit Recht hervorhebt (1791, üb. d. Gr. d. Vergn. .) Kunstverstand ohne lebendige Teilnahme. Ferner hält nur das Kind oder ein naiver Mensch die künstlichen Geschöpfe für wirkliche. Mitleid besteht in echter Kraft nur zwischen Lebendigen, und das drückt den Menschen, wenn es wahrhaft ist, zu Boden, macht ihn stumm und gegen andre Eindrücke gleichgültig. übrigens widerlegt der einzige Richard III. die Allgemeingültigkeit der Annahme. Lessing sieht sich deshalb zu allerlei Ab- und Zugaben genötigt, um ihn als Dichtung zu retten (Hamb. Dram. 74). Auch die Werttheorie versagt; sie ist überhaupt mehr rechnerisch als ästhetisch. Alle echte Stimmung überbrückt den Gegensatz zwischen dem Ich und Nichtich, während das Mitleid, auch als soziales Gemeinschaftsgefühl, wie es, soviel ich mich erinnere, Wilhelm Stern erklärt, sich doch mehr auf den anderen erstreckt. Schon in Shaftesburys Moralisten (III 2) konnte Lessing eine wesentlich andere Anschauung kennen lernen, daß die Seele… „ihren eignen Fortgang und ihr Wachstum in der Schönheit genießt". Im Ästhetischen fällt der üble Beigeschmack, der mit der Ichsucht lebenden Menschen gegenüber verbunden ist, vollständig weg. Die Dichtung erfüllt die Aufgabe, daß sie in dem Teilnehmenden innere Keime oder Möglichkeiten, die im Geschäftstag der Verkümmerung ausgesetzt sind, zum Blühen und zur Entfaltung bringt, daß sie jenes zweite, für jeden Menschen von einiger Bedeutung notwendige innerlichere Leben vor dem Herbstfrost bewahre, daß sie Stille, Frieden, Schönheit, aber auch Kraft, Förderung und Erweiterung bringe. Sie ist Ich-Entfaltung oder auch Ich-Steigerung.[1]) Nicht wir sind diejenigen, die geruhen, dem Genie unsre Person zu leihen, sondern umgekehrt. Wir sind die Empfangenden und dadurch erst die Tätigen. Sonst wird der platte Philister, der ausschließlich seine Zustände kennt, zum berufenen Kunstrichter. Nur empfängliche und des Wachstums noch fähige Menschen besitzen unmittelbares Kunstinteresse. Wo sich kein Widerhall regt, herbstelt es. Allerdings können wir uns einen Menschen denken, dem selbst ein Beethoven nichts zu sagen hat, aber das müßte ein Halbgott sein. Pope kann nicht Dichter und Metaphysiker zugleich sein, aber nacheinander, gewöhnlich zeitlich später, in höherem Alter. Vielseitige Empfänglichkeit ist das Grundzeichen der Begabung. Lipps erklärt: „Ich fühle in erhöhtem Maße mich und meinen

1) Ich kann nur auf einige Teilfragen hier eingehen.

Menschenwert (durch den Anblick objektiven Leidens) in einem anderen. Ich erlebe oder fühle in höherem Maße, was es heißt, ein Mensch zu sein." „Wertbewußtsein aber ist Genuß; Bewußtsein persönlichen Wertes Genuß der höchsten Art."

Es befremdet, daß man in unserm entwicklungsfrohen Zeitalter der Dichtung eine so untergeordnete Rolle zuweist, daß man den tatsächlichen Anteil, der ihr in der Förderung und Beruhigung des seelischen Lebens an innerer Steigerung und Bereicherung zukommt, so niedrig einschätzt. „Die darstellende Kunst erweitert den engen Umkreis, in den jeder von uns eingeschlossen ist..., sie zeigt das Leben, wie es in mächtigeren auffassenden Vermögen, als die unseren sind, sich abspiegelt", urteilt einer der Berufensten, W. Dilthey.[1]) Und Oskar F. Walzel deutet, mit Beziehung auf Lessing, das gleiche an: „Indem wir uns in fremdes Leid hineinversetzen, indem wir mit anderen leiden, fühlen wir uns seelisch reicher, wir lernen in uns Kräfte kennen, von denen das tägliche Leben nichts weiß."[2]) Lessing hat übrigens, wie schon bemerkt wurde, auf diese Möglichkeit hingewiesen.

Es ist natürlich immer zu bedenken, daß Shakespeare und Sophokles, nicht Weise und Gottsched, in Rede stehen. Lessing behält darin recht, daß man das Künstlerische nur von den Großen, nicht von den Gernegroßen und Modischen, erfahren könne. In dem Briefwechsel unterscheidet er drei Bestandteile in der tragischen Wirkung, Mitleid, Schrecken, Bewunderung; später erst verschlingt der eine Affekt alles, doch kündigt sich dies hier schon an: „Die Leiter aber heißt: Mitleid; und Schrecken und Bewunderung sind nichts als die ersten Sprossen, der Anfang und das Ende des Mitleids." Die spätere Erklärung: Furcht für sich kann bestehen bleiben, wenn man dafür einsetzt Furcht in sich. Die „Bewunderung" fügt zu dem Lustwerte des Mitleids einen neuen Bestandteil hinzu, ist allerdings ein „kalter Affekt". Die Aristotelische Bestimmung, daß der tragische Held kein unbedingt Tugendhafter und kein „von allem Guten entblößter Bösewicht" sein dürfe, ganz der Tugendlehre des griechischen Weltweisen gemäß, nimmt er als sich gemäß ohne Vorbehalt an. Damit ebnet er die Bahn zu der sich endlos fortschleppenden Schuldtheorie und auch zur Verurteilung der christlichen Tragödie. Als ob nicht der Untergang eines Edelmenschen erschütternd wirken könnte und der Sturm- und Dämonengang eines Richard III. nicht alle Schauer des Tragischen auslöste. Eine Reihe von Bemerkungen legt nahe, wie doch Lessing und Mendelssohn trotz der zeitlichen Bedingtheit von der tieferen Auffassung des Dichterischen angegriffen waren. „Alle diese Beispiele (einer heroischen Verachtung der Gefahr und des Todes) bewundern Sie um so viel

---

1) Beiträge zum Studium der Individualität. Die Sperrungen sind nicht von mir.

2) In dem lehrreichen Aufsatze: Lessings Begriff des Tragischen. (Vom Geistesleben des 18. u. 19. Jahrhunderts, Leipzig 1911, im Insel-Verlag, S. 1—35).

mehr, je besser Sie sind, je fühlbarer Ihr Herz, je zärtlicher Ihre Empfindung ist" (An M., 28. Nov. 56). Nur durch die Empfindsamkeit des Helden wird unser Gefühl entzündet, heißt es kurz nachher. Überall herrscht der Grundton „Menschlichkeit"; nur meinen beide im Banne des stoischen Weisheitsideals, daß der wahrhaft Gute nicht leiden könne. Gerade das Gegenteil trifft zu. Wie bedeutsam und nachwirkend urteilt ferner Mendelssohn: „Die theatralische Sittlichkeit gehört nicht vor den Richterstuhl der symbolischen Erkenntnis", steht also dem — juristischen — Verstande nicht zu. Bei dieser Gelegenheit erhält Lessing eine wertvolle Anregung durch Mendelssohn (auch durch dessen Schrift): „die ästhetische Illusion ist wirklich imstande, die oberen Seelenkräfte (= den Verstand) auf eine Zeitlang zum Schweigen zu bringen" (1757). Dieses Urteil ist für ihre Auffassung der Täuschung von erheblichem Wert. Damit beenden wir den wichtigen Briefwechsel, der auch im übrigen noch vieles bietet, wenn er auch inhaltlich weit hinter dem Goethe-Schillerschen zurückbleibt. Als Merkwürdigkeit, die nicht erst unserem Zeitalter vorbehalten blieb, möge der Gedanke Lessings über „Homer und die Rhapsodisten", die ihre „Stücke bei feierlichen Gelegenheiten, vielleicht auch vor den Türen ums Brot, abzusingen pflegten", den Abschluß bilden.

Der Gedankenkreis der Hamburgischen Dramaturgie, der noch Goldadern in sich birgt, bietet hier nur zu einigen entwicklungsgeschichtlichen Ausführungen Anlaß. Es sind besonders drei Gesichtspunkte, die in Betracht kommen: die leidige Frage der „Katharsis, das „Problem" Genie und die Vorzeichen des Sturms und Drangs. Es ist heutzutage mit Recht verpönt, über die *κάθαρσις τῶν τοιούτων παθημάτων* zu sprechen, und doch beweist das Nachleben des Kunstwortes bis in die allernächste Gegenwart, daß etwas Dauerndes darin enthalten ist. Wir müssen zwischen der Ansicht dessen, der es in die Welt geworfen hat, und unsrer neuzeitlichen Auffassung einen Querstrich setzen und dazu die Erklärung Lessings aus der Zeit heraus zu verstehen suchen. Zur Katharsis nur einige Richtigstellungen. Es wäre unangebracht zu fordern, daß man sich bei der Auslegung von Jacob Bernays (1857) endgültig beruhigen dürfe. Reinkens, der überhaupt zu seiner Zeit das Beste über die Kunstanschauungen des Aristoteles schrieb[1]), hat übrigens nachgewiesen, daß er nur der Neuentdecker war; ein Zeichen, daß die Ansichten nur dann Boden gewinnen, wenn sie der Zeit entsprechen. Bernays faßt die Sache mit allem Recht vom medizinischen Standpunkt auf. Denn Aristoteles sah, wie lange später der deutsche Rationalismus, in aller leidenschaftlichen Hingegebenheit, in starker Gefühlserregung nur eine Verirrung vom Wege der Erkenntnis. Zur Heilung solcher Besessenen oder Gemütskranken diene — als eine Art psychiatrischer Kunst — auch die Tragödie (*καὶ γὰρ παιδείας ἕνεκεν καὶ καθάρσεως* Pol. VIII 7 § 4). „So verstehen wir erst recht, wenn Aristoteles die Wirkung der Musik mit der *φρόνησις*

1) Aristoteles über Kunst, besonders über Tragödie, Wien 1870, W. Braumüller.

und mit der εὐημερία, der Wolkenlosigkeit des Gemütes, in Verbindung bringt" (Pol. VIII4 §4)[1]), sagt Karl Töpfer mit Beziehung auf die musikalische Katharsis. Damit wird die Sache klar. Mitleidssucht und Ängstelei sind Krankheitsstoffe im Menschen, halten ihn von seiner eigentlichen Bestimmung ab. Diese aber ist Erkenntnis und Weisheit, Anstieg zu einer Höhe, wo Einsicht und ungetrübte Gemütsruhe herrschen. Das Theater wird Mittel zu einem anderen Zweck; es stellt sich in den Dienst der Philosophie. Bernays sucht nun, froh der neuen Entdeckung, nach einer möglichst medizinischen Bezeichnung und findet „die erleichternde Entladung". Ist dies überhaupt ein Fachausdruck? Oder entspricht er dem Wesen der Sache? In der berühmten Definition heißt es: περαίνουσα, also nicht plötzlich, sondern, wie die meisten Arzneimittel wirken, nach und nach herbeiführend. Ferner betont Aristoteles: μεθ' ἡδονῆς κουφίζεσθαι. Auch das ist nicht genügend berücksichtigt. Es ist nun lehrreich, daß Burke (A philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful 1757) ähnliche Gedanken verträgt. Mitleid betrachtet er als eine Art von Stellversetzung (substitution). Dann unterscheidet er delight (negatives) von pleasure, positivem Vergnügen. Er gebraucht nun ersteres Wort, um die Empfindung auszudrücken, welche das Zurücktreten von Schmerz und Gefahr begleitet (the removal of pain or danger); denn das Erhabene sei die stärkste Gefühlserregung, deren der Mensch fähig ist. Die Begriffsbestimmung von Bernays wird für Aristoteles immer die Grundlage bleiben; aber wir können an der bezeichneten Stelle einsetzen: lusterregende, angenehme Ausscheidung (therapeutische A. nach Döring) oder auch Befreiung, Entlastung, Erlösung. Und damit kommen wir zu einer weiteren Frage. Unsre Auffassung kann nicht mehr die des Aristoteles sein. Uns ist die Tragödie Selbstzweck, eine kleine Welt für sich. Alles, was uns niederdrückt, ängstet, quält, aller Kampf und alle Leidenschaften sind παθήματα, sind Trübungs- und Lähmungszustände der Seele oder Entfesselungen ungestümen Willensdranges. Aber kein echter und großer Dichter läßt es bei der „tumultuarischen Aufregung von Affekten" bewenden, sowenig in der Natur Stürme und Ungewitter immer toben. Sie vertoben sich auch, und, neues Leben verkündend, strahlt die Sonne des Lebens auf, oder es erscheint der Bogen des Friedens. Von Dionysos zu Apollo, kann man mit andrer Wendung sagen. Das ist der Sinn der Natur und des Lebens, daß dem Sterben das Werden folgt, daß auf Gräbern ernste Blumen — aber es sind doch Blumen — emporsprießen. Jede Tragödie, die aus einem gesunden Volkstum hervorwächst, weist in diese Richtung. Alles, was in diesem Kreise liegt, können wir, wenn wir wollen, mit Katharsis oder mit Erhebung usw. bezeichnen. Es gehören aber insbesondere zwei Bestandteile dazu. Kraftentfaltung erweckt ohne weiteres unser Kraftbewußtsein. Richard III. ist eine Tragödie, wenn sie auch kein Mitleid erregt. Sonst müßten wir auch dem Gewittersturm jeden ästheti-

---

1) Die mus. Kath. d. A., Zeitschr. f. österr. Gymn. 62 (1911).

schen Wert absprechen. Zugleich sind in jeder gewaltigen Tragödie wunderbar hinreißende Höhendarstellungen enthalten, die über alle Nebel und Niederungen emportragen, oder sie bewegt sich organisch dieser Warte zu, wo das Lichtreich Apollos beginnt. „Was sich entladet, ist persönliches Leid, wirklich erlittenes (?) oder von der Phantasie selbstquälerisch vorgespiegeltes (?). Hier liegt der große Irrtum des Aristoteles", der meint: „was sich entladet, ist Mitleid und Furcht". Was mehr bedeutet, sind andre Gedanken, die A. v. Berger anknüpft: „Steigerung und Erweiterung des Bewußtseins ist an sich Seligkeit", nachher: „Leidenschaftliche Erhöhung des Bewußtseins." In diesem Zusammenhange wird auch klar, was Goethe in seinem vielgenannten Aufsatze „Nachlese zu Aristoteles' Poetik" (1827) beanstandet und beanstanden muß. „Wie konnte Aristoteles an die entfernte Wirkung denken, welche eine Tragödie auf den Zuschauer vielleicht machen würde?" Dies widerspricht Goethes Anschauung von dem Selbstzweck eines Kunstwerkes. Deshalb spricht er sich hier auch schroff gegen moralische Absichten des Künstlers, überhaupt gegen moralische Wirkungen der Kunst aus. Er fordert organischen Verlauf der Vorgänge, „richtigen Abschluß der Gefühlsreihe" (Berger); denn „eine Lösung ist zum Abschluß unerläßlich, wenn die Tragödie ein vollkommenes Dichtwerk sein soll". Jeder von außen hereingetragene Zweck würde aber die innere Einheitlichkeit und Fülle vernichten.

Goethe spricht nur im Eifer der Kunst alle veredelnde Wirkung ab. Um so mehr hält Lessing an dem Grundsatz fest. „Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie: es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß" (Hamb. Dram. 77). Aber gegen die Gottschedische Richtung bleibt der wichtige Unterschied bestehen: zuerst Einwirkung auf das Herz und dadurch auf das moralische Bewußtsein. Die Tugend ist lehrbar, sie kann durch Übung bis zur Fertigkeit gesteigert werden. Potentiae activae animae Facultates ipsius appellantur (Wolff). „Eine Fertigkeit besteht in einem Vermögen, eine gewisse Handlung so geschwind zu verrichten, daß wir uns nicht mehr alles dessen bewußt bleiben, was wir dabei vornehmen" (Mendelssohn, I S. 275). Die Tugend wird so zur zweiten Natur. Wie erklärt sich nun die mißverständliche Auffassung der Aristotelischen Katharsis? Den ersten Spuren begegnet man schon in dem Briefe an Nicolai vom Nov. 1756. Die Tragödie, heißt es hier, soll uns „so weit fühlbar machen", daß der Unglückliche überhaupt, in allen Zeiten und in allen Gestalten, uns „rühren und für sich einnehmen muß". Je mehr Mitleid, desto mehr Tugend. Der Endpunkt ist das Moralische. Lessing, der dem Gefühlsleben mehr Recht, aber noch nicht volle Gleichberechtigung zugestand, teilte doch den Standpunkt seiner Zeit, daß Verstand und Vernunft die unbedingte Vorherrschaft zukomme. Zudem war dieses rationalistische Menschenalter von dem Glauben an eine unaufhörliche Vervollkommnung und Steigerung der höchsten Seelenkräfte (Perfectibilité Leibniz, Bonnet) durchdrungen. „Schließlich wird nur ein allgemeiner Grundsatz, nur das große und ewige Gesetz der Menschlichkeit

herrschen; der Eifer, Gutes zu tun und nützlich zu werden; das erhabene Bestreben nach der wahren Vollkommenheit" (Isaac Iselin).[1]) Lessing mußte im Banne der Zeitrichtung und der eigenen Natur folgend die Kunst mit diesem höchsten Ziele der Menschheit in Verbindung bringen, um sie vor Geringschätzung zu bewahren, ihre Bedeutsamkeit zu erhöhen. Auch die Poesie dient der letzten und wichtigsten Aufgabe der Kultur. Ja, es scheint fraglich, ob er die richtige Erklärung der Katharsis sich zu eigen gemacht hätte.

Auch in Lessing sind zwei Naturen vereinigt, die, lebendig fühlende und die klar denkende, *τὸ αἰσθητικόν* und *τὸ ἐπιστημονικόν* oder *νοητικόν*, wie sich Aristoteles ausdrückt. Zuweilen scheint es, als ob die volle Unmittelbarkeit auch in ästhetischen Fragen den Sieg behalte. Nirgends spricht er sich so abfällig über den Wert der Regeln aus als in der Vorrede zu den Trauerspielen Thomsons 1756 (vgl. Hamb. Dram. 96), denen er manches verdankt; freilich wendet er sich dabei mehr gegen Gottschedische Vorschriften. „Alle ihre übrigen Regeln können, aufs höchste, nichts als ein schulmäßiges Gewäsche hervorbringen", „Bildseulen" ohne „Seele" (VII S. 68), Kunststückchen, die selbst dem „Empfindlichen" keine „Thräne" entlocken. Doch lenkt er ein. Ganz ohne Nutzen sind die Regeln nicht, sie geben dem Ganzen Ordnung und Symmetrie. Aber das Genie kann sich darüber hinwegsetzen, später (in d. Hamb. Dram. 96): es „trägt die Probe aller Regeln in sich". Und demgemäß beginnt Lessing sie aus den Meisterwerken herzuleiten. Seine Auffassung des Genies[2]) ist in dieser Zeit (1756) folgende: es besitzt die Gabe, „durch die Kenntnis des menschlichen Herzens und durch die magische Kunst jede Leidenschaft vor unsern Augen entstehen, wachsen und ausbrechen zu lassen" (vgl. Hamb. Dram. 26). Dies ist nicht erlernbar. Aber er geht den entscheidenden Schritt von der Fähigkeit zur Quelle nicht weiter. In den Literaturbriefen (103) unterscheidet er im Anschluß an Diderot und andere Vorgänger den Poeten und den Versifikator, the true Maker or Creator und the man of rhymes. Letzterer ist mehr Formtalent, „läuft den Beschreibungen und Gleichnissen nach" (Hamb. Dram. 42), gehört demnach zu den malerischen Dichtern, ohne daß ihm die Kraft der Belebung gegeben wäre. Im selben Jahr (1759) erscheint Youngs dithyrambischer, vielfach überschwenglicher und verschwommener Hymnus auf die schöpferische Phantasiekraft des Dichters (Conjectures of original composition). Gustav Kettner faßt die Bemerkung in der 5. Abh. über die Fabel, Erziehung zum Genie, in ironischem Sinne; doch trifft dies nicht zu. Ähnliche Gedanken, die Lessing teilweise Mendelssohn entlehnt, finden sich in den gleichzeitigen Literaturbr. (10, 11). Der Begriff selbst war vieldeutig (das Genie [= Eigenart] der Schüler), aber das volle Bewußtsein seiner Tiefe noch nicht

1) Mutmaßungen über die Geschichte der Menschheit 1764.

2) Einen kurzen Überblick über den geschichtlichen Bedeutungswandel dieses Begriffs enthält die Besprechung von Schillers naiver und sent. D.

erwacht. „Nur die Fertigkeit sich bey einem jeden Vorfalle schnell bis zu allgemeinen Grundwahrheiten zu erheben, nur diese bildet den großen Geist, den wahren Helden in der Tugend, und den Erfinder in Wissenschaften und Künsten" (10. Literaturbr.). Diesem Zeitalter galt die Heranbildung zum Genie (vgl. Hamb. Dram. 96) als möglich, wenn ein „Funke von Genie, der in ihrer (der Schüler) Seele wie unter der Asche glimmt", vorhanden war, nicht ein ausgesprochener „Pinsel" in Betracht kam. Im „Sophokles" (1760, VIII S. 317) begegnen wir einem neuen Urteil, das jedoch ebenfalls noch keine Berechtigung gibt, unsre Auffassung darin wiederzufinden. Den „wunderbaren" Bericht des Pausanias, Dionysos selbst habe Äschylus geboten, eine Tragödie zu schaffen, deutet Lessing dahin, der antike Dichter habe „sich durch einen gewaltigen, und gleichsam unwillkührlichen Trieb seines Genies damit abgegeben". Das scheint unsre Anschauung in sich zu schließen; aber es folgt gleich der Zusatz von der Lehrbarkeit der Tragödie, wenn Äschylus „wenigstens nachher darüber nachgedacht und seine natürliche Fähigkeit in Wissenschaft verwandelt hätte". Anders sind die Verhältnisse in der Hamb. Dram. Hier liegen die Beweise für die Erkenntnis der schöpferischen Kraft vor. Dahin gehört die Bemerkung, daß nicht das Wissen, sondern „das, was es aus sich selbst, aus seinem eignen Gefühl hervorzubringen vermag, seinen Reichtum ausmacht" (34), obwohl er sich hier auf eine antike Quelle beruft, was immer etwas verdächtig ist. Beachtenswert sind Stellen aus dem 79. Stück: „Das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein", in Leibniz' Sinne, der ebenfalls „jeden Geist in seinem Bereiche gleichsam eine kleine Gottheit nennt", wie ich hier wiederhole. Doch macht O. F. Walzel mit Recht auf einen anderen Anreger aufmerksam.[1]) Das berühmte und lange nachhallende Wort (Herder, Schiller, Goethe) von Shaftesbury lautet: „Es gibt wohl schwerlich schalere Menschen auf der Erde, als die, die wir Neuern schon Dichter nennen, weil sie den Schellenklang der Sprache in ihrer Gewalt haben, und unbesonnen und blindlings Witz und Phantasie verschwenden. Allein der Mann, der den Namen des Dichters wahrhaft . . verdient, und der als ein wirklicher Baumeister in seiner Art, Menschen und Sitten schildern und einer Handlung ihren wahren Körper, ihre richtigen Verhältnisse geben kann, ist, wenn ich mich nicht irre, ein ganz anderes Geschöpf. Ein solcher Dichter ist in der Tat ein zweiter Schöpfer, ein Prometheus unter einem Jupiter. Gleich dem obersten Werkmeister oder gleich der allgemeinen bildenden Natur schafft er ein Ganzes" (Soliloquy 1710, Werke Lpz. 1776, I S. 268 f.). Ein großartiger Gedanke von bleibender Bedeutung, worin alle Weisheit Scaligers wiederkehrt, die dieser selbst in kleinliche Rhetorik, wie in der Renaissance

1) Ich mache hier besonders auf seine sehr wertvollen Abhandlungen aufmerksam: Shaftesbury und das deutsche Geistesleben des 18. Jahrhunderts in: Germanisch-rom. Zeitschrift, Heidelberg 1909 (Carl Winter), I. Jahrg.; ferner: Das Prometheussymbol von Sh. zu Goethe, Neue Jahrb. 1910.

üblich, verläppert. Enthüllungen tiefster Einsicht über die Wesensart des Genies bietet jedoch — und darin besteht sein eigentlicher Wert — das echtdeutsche, auf Ehrlichkeit und edler Bescheidenheit beruhende Selbstbekenntnis Lessings in den Schlußabschnitten der Hamb. Dram. „Die lebendige Quelle", das sagt alles. Dabei hat man übersehen: „was dem Genie sehr nahe kommt". Die Frage, ob Lessing ein Genie sei, halte ich für einen müßigen Wortstreit, heutzutage, wo B. Croce diesen Ehrennamen selbst an abgefeimte Spitzbuben verschwendet. Der eine oder andere hat ihm den Befähigungsnachweis verweigert, obwohl er sich vielleicht insgeheim dafür hält. Belouin nennt ihn einen très grand poète. Und wer Dichtungen wie Minna von Barnhelm oder Nathan den Weisen geschaffen hat, die seit 150 Jahren fortwirken, verdient dieses Anrecht, wenn er sich auch im Vergleich mit einem Shakespeare erniedrigt. Zu dieser Höhe reicht er nicht heran. Goethe hat wohl das erlösende Wort gesprochen: „Lessing wollte den hohen Titel eines Genies ablehnen; allein seine dauernden Wirkungen zeugen wider ihn selber" (Zu Eck., 11. März 1828, S. 535).

Ein neues Geschlecht erwacht, dem Lessing selbst Waffen in die Hände gab. Vgl. 79: „O verschonet uns damit, ihr, die ihr unser Herz in der Gewalt habt! . . . Kalte Vernunft." Die Bemerkungen in 96 erinnern an Schillers Rezension über Bürger. Und in der Tat knüpften Herder und die großen Nachfolger an ihn an. Vorläufig stürmt und drängt es in der Jugend. Wozu Regeln, die Krücken für Lahme, rufen die Vorkämpfer (Gerstenberg!). Das niedrige Seelenvermögen (Gefühl) wird über das obere erhöht. Eine völlige Umkehr findet statt. Lessing zieht sich verstimmt zurück, nicht um zu rasten, sondern zu neuer rüstiger Arbeit. Selbst durch sein regelmäßigstes Stück, das uns heutzutage kühl anmutet und in der Schule nicht so breitgeschlagen werden sollte, läuten die Sturmglocken.

Die zweite große Epoche in Lessings Entwicklung, die etwa von 1753 bis zur Vollendung der Hamb. Dram. und des Musterdramas reicht, umschließt zwei Abschnitte, die aufstrebende Zeit bis 1760, dann das Erwachen zu voller Bewußtheit und Männlichkeit, das durch den Breslauer Aufenthalt, die „Weltjahre", herbeigeführt wird. Seine besonderen Verdienste liegen in der Scheidung zwischen Poesie und Prosa, in dem Kampfe gegen die „Versifexe" zugunsten der Dichter, in dem Bemühen um eine gültige dramatische Form. Das Nähere ist in der Besprechung der einzelnen Schriften enthalten. Die Hauptsätze des Laokoon stehen fest und unerschüttert. Es ist kein Zufall, daß Kant (Anthr. = Puttlich 1784) ebenfalls gegen die Malerdichter, gegen Brockes, Haller Stellung nimmt, „denn bei Beschreibungen bleibt die Poesie weit hinter der Natur zurück; wenn sie sich aber der Imagination überläßt, so steht die Natur weit hinter der Poesie in Ansehung der Erfindung zurück". Das Malen einer Blume bezeichnet er als „Kinderspiel". Die Kunst soll demnach eine Art erhöhter Natur sein. Diese Grundanschauung der deutschklassischen Richtung, die im Geist der Zeit liegt, bahnt sich fast allerseits an. Die Dich-

tung muß an Reichtum und Pracht der Farben gegen die Malerei zurückstehen. Nur das Auge des Künstlers erfaßt die feinsten und zartesten Töne. Und das Auge der Phantasie, das doch ungleich stärkerer Anreize bedarf? M. Sully Prudhomme (Sur la couleur dans la poésie) urteilt dementsprechend: Die Palette des Dichters ist im Vergleich zu der des Malers so arm, daß er, um das Unzureichende der Beschreibung (du vocabulaire descriptif) auszugleichen, mit seinem unvollkommenen Abbild der Linie und der Farbe immer eine seelische Bewegung (une émotion morale) verknüpfen muß. M. Guyau[1]) spricht seine Auffassung in dem kurzen und treffenden Satze aus: Pour peindre les choses, le poète est réduit à se peindre lui-même, à exprimer ses propres sentiments. Ähnlich empfindet Lessing. Man tut unrecht, von dem Dichter Unmögliches, der Natur der Sache Widersprechendes zu verlangen. Ein kurzer Ausblick möge den Kampf Lessings um die Form in geschichtliche Zusammenhänge rücken. Die Stürmer und Dränger fordern vom Drama die Erfülltheit mit packender, oft überschwenglicher Gefühlswucht. Das Ungeheure, Gräßliche wird bevorzugt. Brudermord und Kindstötung, wilde Verbrechernaturen, titanische Gestalten sind beliebte Gegenstände der Darstellung, nur eines bleibt allen widerlich, ein Ziel des Spottes: die Göttern und Menschen verhaßte Mittelmäßigkeit. Man schwelgt in der neuentdeckten Gefühlsflut; der Strom der Empfindungen reißt alles fort. Die Vernünftler und Vernünftigen ringen die Hände; die Pfeile des Hohnes und der Verachtung treffen sie, die alles ins reine gebracht zu haben wähnten. Voltaire wird wie ehedem Gottsched zum Inbegriff alles Rückständigen und Wichtigtuerischen, zum Zerrbild. Von innen heraus, lautet nunmehr die Losung. Die alte Form zerbricht. Wozu die Regelchen und den ganzen Kleinkram? Die Fülle des Lebens läßt sich nicht in eine äußerliche Schablone pressen. Der Geist der Renaissance, in besonderer Schattierung, hält seinen Einzug. Revolutionäre Stimmung gegen die oberen Zehntausend; nur Friedrich der Große, das ist ihr Mann. Auch Lessing hat dem Geiste der Zeit seinen Tribut entrichtet (Emilia Galotti). Und doch war das deutsche Volkstum viel zu gesund, um in der Halbheit und Verneinung stehen zu bleiben. Auf die Gärung folgte die Klärung. Ein Zeitalter, das die Rechte des Herzens verkümmert, im Intellektualismus aufgeht, fordert die Gegenströmung notwendig heraus. Auch der Individualismus verzehrt sich selber. Die Natur gleicht alle Einseitigkeit wieder aus. So ist es heute und morgen, nach dem Gesetze der Periodizität. Über die Erziehung ließe sich unter diesem Gesichtspunkt ebenfalls manches sagen oder voraussagen.

Gleichwohl sind die Stürmer nicht unbedingt formfeindlich und können dies nach der Natur der Sache nicht sein. Auch der stärkste Gefühlsstrom trägt irgendwelche innere Einheit in sich. Dazu kommt die fort-

1) Les problèmes de l'Esthétique contemporaine. Quatr. éd. Paris 1897, F. Alcan.

dauernde Verehrung für die Antike, was schon Gerstenberg, den Gegenpol Lessings, in den Schleswigschen Literaturbriefen zu einigen Zugeständnissen zwingt. Auch Lenz tritt für die Notwendigkeit der Form ein, doch soll es nicht die Gottschedische sein. Ein neues Problem, nur durch das Genie lösbar, drängt sich auf: die Gestaltung reichsten Lebens, Bändigung der inneren Fülle durch eine neue Form. Klinger lenkt am entschiedensten ein; er hat sogar für die verrufenen drei Einheiten etwas übrig. Herder, sosehr er zeitlebens Anwalt des Gefühls bleibt, verschließt sich keineswegs den Forderungen sogar der äußerlichen Form. Doch davon wird an anderer Stelle die Rede sein. Goethe und Schiller setzen später die Lebensarbeit Lessings fort.

Eine ausführliche Würdigung der dichterischen Leistungen Lessings verbietet sich hier von selbst.[1]) Nur Zeit- und Entwicklungsgeschichtliches wird kurz angedeutet und einiges ergänzt. Lessing bewegt sich mit dem Philotas (1759) ganz in dem Tugendideal der Zeit, die, Senecas Spuren folgend, Aufopferung, die stolze Heldengebärde für so selbstverständlich hält. Aber der hier und da altklug vernünftelnde Knabenheld hat doch etwas Liebenswertes an sich, und das im Stile der Fabeln bis zu erstaunlicher Kürze vereinfachte Stück wirkt nach der ermüdenden Weitschweifigkeit eines Gottschedischen Cato oder der Bodmerschen Machwerke doppelt erfreulich. Ferner: „Lessings kurzes Kriegsdrama und das kurze Kriegsepos Kleists atmen trotz ihrem antiken Kostüm den aufopfernden Geist der in Waffen starrenden Gegenwart" (Erich Schmidt, I S. 354). Den Vorgipfel zu einer größeren Erhebung bildet Miß Sara Sampson (1755). Ein Meer von Tränen entlockte das Stück, das die Saite des Zeitalters, die Empfindsamkeit, kräftig anschlug. Moralisch ist der Grundzug, die leitende Idee des Ganzen; aber es ist die neue Moral. Schwarz und weiß sind nicht einseitig verteilt. Ein Schauer mag die Zuhörer erfaßt haben, als sie wieder einmal einen Vollblutmenschen Marwood (= Orsina), eine Renaissancegestalt, die vor dem Äußersten nicht zurückscheut, vor Augen sahen. Recht hat von ihrem Standpunkte in bedingtem Sinne auch Sara, wenn sie der Stimme des Herzens gegen alle Vernunft folgt. Das Lied in Lust und Leid von dem Mädchen, das aus Liebe fehlt, kehrt noch in Hebbels Maria Magdalena wieder. Kein leichthin verdammendes Urteil, wie es oft schnöde Heuchelei zu fällen beliebt, mischt sich ein (vgl. Goethes Werther); der Hauch der Humanität, des Verständnisses, das nicht gleich hochmütig verurteilt, eben weil es Zusammenhänge, andre Schicksale begreift, weht durch das Stück, gleichwohl verrückt sich nie der hohe Standpunkt echter Moralität: Sara empfindet wohl und weist es mit Entschiedenheit von sich, „sie und Marwood in einen Rang zu setzen". Es steckt viel typisch Unlebendiges, viel Überdachtes, auch Erklügeltes, sprachlich auf Stelzen Gestelltes in dem Trauerspiel. Lessing lehnt sich an den Engländer Lillo an und entnimmt von allen Seiten Motive; ein

1) Vgl. die Erläuterungen in den früheren Bänden.

Beweis, daß ihm die unmittelbar schöpferische Erfindungskraft nicht reichlich fließt (vgl. dagegen H. v. Kleist). Eine innere, organische Verwandtschaft, eine Art Familienähnlichkeit verbindet ferner alle seine Gestalten. Darin liegt kein Vorwurf. Mehrere Stufen neuen Menschseins kann nicht jeder erleben wie Goethe, und doch gibt es wie bei Shakespeare auch in seinem Königreich Brüder und Schwestern, von ferneren Verwandten zu schweigen. Ein Motiv spinnt sich unbewußt fort. Sara ist Vorbotin Emilia Galottis, letztere Vorstufe bis zur Verführung, indem sie sich noch im letzten Augenblick der Gefahr entzieht oder entzogen wird.

Einen außerordentlichen Fortschritt, eine Leistung, welche das Jahrhundert, die Probezeit, überstanden hat, bedeutet das „Lustspiel" Minna von Barnhelm (seit 1763). Hier gibt Lessing Erlebtes und Ersehntes. Der Hauch der Zeit und dessen, was an ihr dauernd ist, strömt durch das Ganze. Tugendhafte Rührsamkeit verknüpft sich mit einem guten Teil von frischem Wirklichkeitssinn. Solche Gestalten wie der Wachtmeister, aus kernigem Deutschtum geschaffen, waren bisher weder in der einheimischen Literatur, obwohl Gleim etwas zum Gedankenkreis beigesteuert hat, noch bei Marivaux oder Diderot zu finden; man muß auf Shakespeare zurückgehen. Wer sich fortdauernd mit einseitiger Verstandesarbeit abgibt, dem verkümmern leicht die Sinne. Lessing hatte sich mit glücklichem Instinkt zum Leben, zur Wirklichkeit zurückgewendet. Vergangenes verschmolz mit Gegenwärtigem und Persönlichem. Tellheims edle Persönlichkeit erwachte zu neuem Dasein; man kann sogar sagen, er und Lessing wurden zur Einheit. Das übertriebene Fahnden nach Entlehnungen ist von übel. Alles schon dagewesen, nur nicht in dieser neuen Art. „Sie liebte mich, weil ich Gefahr bestand; Ich liebte sie um ihres Mitleids willen" (Othello I 3). Der Gedanke fällt unwillkürlich ein, und doch ist es etwas Neues, der Zeit Entsprechendes. Dieses selbständige, teilweise aus Eigenem überströmende Leben ist es, was dem Stücke seine Dauerhaftigkeit sichert. Derb, kräftig, nicht zimperlich im Ausdrucke, zart und sinnig, frohgemut und neckisch, hier und da sich auch zum Romantischen neigend: alles in einem, echt- und kerndeutsch. Zu jedem spricht etwas, und wenn uns auch heutzutage einiges Empfindsame fremder anmutet, so können wir doch nicht das Urteil für alle Jahrhunderte sprechen. Vielleicht, daß ein späteres Zeitalter sich noch mehr über manches in zeitgenössischen Dichtungen aufhält. Das Goethesche Urteil vom „spezifisch norddeutschen Gehalt" darf man nicht gar zu sehr in die Wagschale werfen. Freilich ist es die preußisch-sächsische Welt, woraus die ganze Dichtung hervorwächst, und es ist nur zu begrüßen, daß Lessing sich diesmal nicht antikwärts richtete; aber der Geist, der das ganze Stück durchweht, ist deutsch überhaupt — und jetzt erst recht — bis auf das peinliche und dabei so edle Ehrgefühl des preußischen Offiziers. Und doch hat es mit dem Stücke seine eigne Bewandtnis. Der Krieg ist nur der düstere Hintergrund des ganzen Dramas. Die Friedenssonne, die Sehnsucht nach dem stillen, wolkenlosen Glück, welche die Zeitstimmung kennzeichnet, das

Streben, die Schäden zu heilen, die Königstat des großen Friedrich, all das leuchtet immer und immer wieder auf. Nathan der Weise bringt dann das ergänzende Zukunftsbild. Das Motiv der Pflicht gegen den Staat, das „notwendige Übel", wird kaum angedeutet (vgl. dagegen Prinz von Homburg).

Lessing war sich des Wertes der neuen Dichtung, an der er arbeitete, wohl bewußt: „Wenn es nicht besser als meine bisherigen Stücke wird, so bin ich entschlossen, mich mit dem Theater nicht mehr abzugeben" (20. Aug. 64). Ein Vergleich liegt nahe, der weitere Fragen wenigstens andeutet. In Kleists Zerbrochenem Krug Heraustreten der Personen aus dem Rahmen, hier Hineinversetzung. Nicht unbedingt trifft das zu; aber es deckt doch den wesentlichen Unterschied auf.

„Das Soldatenglück" hat starke nationale Wirkungen ausgeübt und mutet uns in diesem Geiste an. Über Emilia Galotti fällt Fr. Schlegel, wie zu erwarten, ein schroffes Urteil (II S. 156): „Unstreitig ein großes Exempel der dramatischen Algebra ... Meisterstück des reinen Verstandes ... prosaische Tragödie ... ins Gemüt dringts nicht und kanns nicht dringen, weil es nicht aus dem Gemüte gekommen ist." Darum war es das Lieblingsstück aller Aufbaufanatiker, da doch „die schlimmsten Zeiten hoffentlich vorüber sind, die Zeiten, in denen jedes lyrische Gedicht nach den Herbartschen Stufen und jedes Drama nach dem Freytagschen Schema traktiert wurde" (Albert Rehm).[1] Über so nebensächlichem Kleinkram mußten natürlich alles unmittelbare Leben und alle dichterische Kraft verpuffen. Wer nur einiges Kunstgefühl besitzt — und man kann ein scharfer Denker sein ohne jede Empfänglichkeit —, lehnte diese dramatische Geometrie ohne weiteres ab. Ein Notbehelf für alle, die nichts fühlen. Und doch läßt sich ein solches Verfahren für unser Stück noch teilweise rechtfertigen. Denn hier ist Stein für Stein regelmäßig eingesetzt und nur der Schlußstein versagt. Die Tragödie ist ein Schulbeispiel, wie weit es ein klarer Kopf im Verein mit einem fühlenden, aber nicht leidenschaftlich bewegten Herzen durch sichere Beherrschung der Regeln bringen kann. Der Eindruck der Kühle, was für jedes Experimentstück gilt, während Bewegtheit der Lebensnerv der Tragödie ist, verliert sich nur selten. Lessing als „Aufseher seiner Helden": dieses Wort des jugendlichen Schiller trifft hier zu. Während man auf Regeln achtet, entschwindet notwendig die Innerlichkeit. Das Stück ist nicht in Rotglut, ist mehr kalt geschmiedet. Und trotzdem, Lessing verleugnet sich nicht ganz. Odoardo ist eine Prachtgestalt; in ihm gärt und lebt es. Einige Stellen sind von hoher dichterischer Schönheit, Dauerhaftes genug darin, um das Brüchige zu stützen.

Die immer wiederholte Forderung, das Stück sollte mit der Ermordung des Prinzen usw. schließen, beruht auf einem grundsätzlichen Irrtum. Was Lessing zu dem Stoffe hinzog, war der erschütternde Vor-

1) Bayer. Gymnasialblätter 1912 (S. 106, Das Problem der Auslese und die höheren Schulen).

gang, den Livius berichtet, wie der Vater die eigene Tochter tötet, um sie vor Schande zu bewahren. Hierin lag das neue, noch unverbrauchte Motiv, das ihn fesselte und „reizte“. Die Ausführungen in der Hamb. Dram. (32) sprechen unmittelbar dafür. Die Verknüpfung der einzelnen Teilglieder zu einem organisch notwendigen Abschluß ist Lessing nicht einwandfrei gelungen. Das Drama gehört übrigens zu den Aufrufen in tyrannos, wurde erst durch Schillers Kabale und Liebe in den Schatten gestellt. Zu ausführlicher Besprechung in der Schule eignet es sich weniger, teils wegen der schwülen Atmosphäre und des reichlichen Restes an Unausgeglichenheit, wegen der vielen Fragezeichen überhaupt. Schillers gluterfüllte Tragödie verdient entschieden den Vorzug, wenn den Schülern — wie mit Recht — auch die Zeitstimmung kein Geheimnis bleiben soll. Aber das gleiche Thema kehrt im Tell wieder. Und waren denn alle Fürsten damals so bös und alle Bürgersleute so brav?

Das Tragische liegt für Lessing in dem Kampf zwischen edler Menschlichkeit, edlem Selbstbewußtsein und der Übermacht der Außenwelt, des durch diese ausgeübten Zwanges. Emilia Galotti ist eine holdselige Menschenblume, vor anderen wert zu blühen, sich zu entfalten. Aber da kommt der Sturm über sie, jenes Unbestimmbare, was in jedes Menschen Leben einmal eingreift oder eingreifen kann, die geheimnisvolle Macht, die der Mensch als Unbekannte in seine Rechnung einsetzen muß. Die Leidenschaft des Prinzen ist durchaus begründet und begreiflich. Und doch, daß es so kommen mußte! Etwas Geheimnisvolles bleibt bestehen, auch in den Charakteren, und so soll es auch in der Tragödie sein, die über rechnerische Aufgaben hinausstrebt. Emilia selbst empfindet schließlich, daß sie in eine Welt eingekettet sei, in der für sie kein Platz ist. Dieses Gefühl teilt Odoardo. An jedem Menschen tieferer Art (Nathan) huscht dieser Schatten einmal vorbei (vgl. auch Götz v. Berl.). Im ganzen bewegen sich jedoch seine Gestalten in klarer, bestimmter Beleuchtung; sie wachsen nicht aus dem rätselhaften Untergrunde der Individualität hervor. Wir wollen jedoch nicht vergessen, was Belouin mit feinstem Empfinden über L. aussagt: Zum wenigsten um einige seiner Werke breitet sich eine Atmosphäre, die nicht die einfache Wirklichkeit (la simple réalité) gibt. C'est quelque chose de léger, de bon à respirer, qui vient de son coeur, et qui se répand au dehors; c'est un don que son âme (nicht esprit!) fait aux choses. „In dem Eindruck des Tragischen verbindet sich das Gefühl des unendlichen Werts der Persönlichkeit mit dem Gefühl, daß sie in dem Weltenhaushalt nichts gilt“ (Schrempf). Das eigentliche Verdienst, das Rechte gefunden zu haben, gebührt jedoch W. Dilthey. Das Pathos des moralischen Bewußtseins und des Vernunftbesitzes, der Unabhängigkeit von allen zeitlichen „Bedingtheiten“ durchströmt die Helden Lessings. „So ist der höchste Typus der Aufklärung der vom moralischen Gefühl geleitete und im verstandesmäßigen Zusammenhang mit den Realitäten des Lebens stehende Mensch.“ Lessing sprach, was in der Zeit dunkel lebte oder nur „abstrakt“ gedacht wurde, in seinen Dramen aus. Dadurch

„wird er zum Führer seiner Nation, und sein Einfluß auf die Zeit wird unermeßlich“.

Lessing schließt einstweilen seine dichterische Tätigkeit ab und bringt den großen Neuerscheinungen jugendlicher Kraft wenig Teilnahme entgegen. Andere Aufgaben nehmen seinen unermüdlichen Geist in Anspruch. „Den schönen Wissenschaften sollte nur ein Theil unsrer Jugend gehören; wir haben uns in wichtigern Dingen zu üben, ehe wir sterben“ (An Mend., Dez. 57).

Der Kampf um die Weltanschauung.

Aus dem letzten Abschnitt der geistigen Entwicklung Lessings liegen zahlreiche, oft scheinbar widerspruchsvolle Äußerungen vor, und in der Tat gehen auch die Ergebnisse, zu denen die einzelnen Forscher je nach ihrer Auffassung gelangen, oft wesentlich auseinander. Die Einheit, unter welcher der Verfasser das Verschiedenartige zusammenfaßt — und es ist eine Einheit — liegt in der Überschrift angedeutet. Zu erschöpfender Behandlung der theologischen Streitigkeiten bietet sich kein Anlaß. Die Hauptsache bleibt, die Weltanschauung Lessings klar herauszuarbeiten, weshalb die Ausführungen naturgemäß die Erz. d. M. besonders berücksichtigen.

Drei Richtungen bildeten sich allmählich in der protestantischen Lehre aus, wovon die beiden letzteren sich von der Auffassung Luthers wesentlich entfernten. Es ist keine Frage, daß der orthodoxe Glaube, in dem auch Lessing aufwuchs, starke, feste, auch starre Charaktere heranbildete. Aber es trat auch die Gefahr ein, von der Lavater gelegentlich spricht: „Jene Frömmigkeit . . ., die sich nie aus dem Zirkel gewisser Begriffe, Formen und Formeln und Redensarten herausheben, kein freies, kraftvolles Wort weder sagen, noch ohne Entsetzen hören darf, die jedes andere Christentum und Religion schlechterdings nach keinem anderen Maßstabe, als nach diesen Formeln und Redensarten prüft, oder vielmehr ungeprüft lobt oder verdammt . . .“ Eine Gegenbewegung gegen die Vorherrschaft der Glaubensgesetze und der Vernunft, schon im Mittelalter mit Eckhart und Tauler einsetzend, ist der Pietismus. Gemütserhebung im Gebet, Innerlichkeit, inbrünstige Liebe zu Christus, Wiedergeburt und Buße sind die Geleitworte, Jakob Spener (1635—1705), Hermann Francke (1663—1727), Zinzendorf in Württemberg die wichtigsten unter den späteren Lehrern und Meistern. Es ist lehrreich, wie sich diese Verinnerlichung dichterisch in oft überschwenglicher Art Ausdruck schafft (göttliche Liebesflamme 1659, Bräutigam usw.), und wie sie später in Klopstock ihren höchsten und begabtesten Verkünder findet. Schon seit dem Abschluß des Dreißigjährigen Krieges macht sich übrigens nach Ritschl die Rich-

1) Vgl. u. a. Albrecht Ritschl, Gesch. d. P. im 17. u. 18. Jahrh., Bonn 1884; auch Arnold Oppel, Das Hohelied Salomonis . . ., Berlin 1911.

tung auf praktische Betätigung des Christentums geltend. Mit den großen Entdeckungen erwacht das starke Pathos der Vernunft und des auf sich selbst Gestelltseins immer stärker. Das ihr wirklich oder scheinbar Widersprechende gilt von vornherein als verfänglich, als falsch. Was Theodor Kremer sagt[1]), hat einen weiteren Geltungsbereich, kann jedoch auch hier Ausführlichkeit ersetzen und Kommendes vorbereiten: „Der Mangel, den Schiller in den Abstraktionen der Kantischen philosophischen Analysis findet, ist derselbe, welcher die Ontologie seit Descartes überhaupt beherrschte; der abstrakte Begriff der Realität sollte die ganze Fülle des Daseins ersetzen und ausdrücken, weil nur mathematisches Begreifen für volles Begreifen gehalten wurde.“ Die natürliche oder aufklärende Religion, wenn sie sich auch teilweise hinter Redensarten verschanzt, verwirft alles, was der Verstand oder die Vernunft verwirft. Zu diesen Richtungen nimmt Lessing früher oder später Stellung. „Der Mensch ward zum Tun und nicht zum Vernünfteln erschaffen“ (1750). In denselben „Gedanken über die Herrenhuter“ findet sich ein Ausblick auf die Entwicklung der Menschheit, ein Vorspiel zur Erz. d. M., sowie auch der wertvolle Gedanke: „So füllen sie (die Weltweisen) den Kopf, und das Herz bleibt leer.“ Eine deutliche Absage an den gemütsarmen Rationalismus, der glaubte, durch Paragraphen die Menschen tugendhaft und glückselig zu machen. Andrerseits ist Lessing ebenso die süßliche und unwahre Empfindelei verhaßt, die sich bei dem jungen Wieland und im Basedowschen Kreise breitmacht. Im „Christentum der Vernunft“ (1753) folgt dann der berühmte Satz, der entfernt an Kants Imperativ erinnert: „Handle deinen individualischen Vollkommenheiten gemäß!“ Mit ungleich stärkerer Bestimmtheit setzt Kant dem Individualismus Grenzen, aber er scheidet auch die Gefühlsmotive aus. Die persönlichen Vollkommenheiten, die das Handeln bestimmen, sind selbstverständlich nicht selbstsüchtige Triebe, sondern die höheren Kräfte der Seele, vor allem Mitleid, Menschenliebe. Diese Gedanken beginnen gerade damals in den allgemeinen Gesichtskreis einzutreten. Fenelon spricht von uninteressierter Liebe, Shaftesbury verurteilt Hobbes' Auffassung, als sei alle edlere Menschlichkeit, alle begeisterte Hingabe bloß a more deliberate selfishness. Damit festigt sich in Lessing immer mehr die Überzeugung, daß Tüfteln und Streiten über religiöse Begriffe, soweit es für das tätige Leben unfruchtbar bleibt, zwecklos sei. „Wenn beyde Theile für ihre alles entscheiden wollende Orthodoxie (in der Frage des Seelenschlafs) ein klein wenig mehr Einsicht in die Psychologie eintauschen wollten, so würden beyde Theile auf einmal zum Stillschweigen gebracht seyn“ (1755; VII S. 49). Eine Ergänzung bietet der 106. Literaturbr., der Anschauungen ausspricht, die Lessing geläufig sind. Hier wendet er sich gegen den Satz Basedows: „Ein Mann ohne Religion könne kein

---

1) Das Problem der Theodizee in der Philos. u. Lit. des 18. Jahrh., Berlin 1909, Reuther & Reichard.

rechtschaffener Mann sein", und beanstandet die Vieldeutigkeit des Begriffes. Er unterscheidet drei Möglichkeiten: den Leugner einer geoffenbarten Religion („weder Christ noch Jude noch Türke noch Chinese" usw.), ferner der natürlichen Religion, schließlich jeder Religion. Davon trennt er schroff den „Religionsspötter", einen „Narren oder Bösewicht", der Lehren, die er gar nicht kennt, verächtlich macht (VIII S. 245). Dieses Urteil verdient Beachtung. Lessing ist es tiefer Ernst mit einer der wichtigsten Fragen der Menschheit. Und in diesem Zusammenhang kommt er auch auf das Problem zu sprechen, das noch Kant in rationalistischem Sinne löst, die Unterwerfung der Leidenschaften unter die Vernunft. Gibt es außer der Religion, die Lessing auch mit Einschluß der christlichen immer unter den Gesichtspunkt der Belohnung stellt, noch andere Mittel zur „Bändigung"? Ja, „ein einziger Bewegungsgrund, dem ich lange und ernstlich nachgedacht habe", kann so viel ausrichten als „zwanzig nur zu einem Zwanzigstel überlegte". Erkenntnis und Tugend sind eins. Wichtiger als dieser Grundsatz Wolffs ist die Bemerkung über die „natürliche Neigung zu rechtschaffenen Handlungen", wovon ein Licht auf seine eigenartige Anschauung vom Determinismus fällt, die sich in dem berühmten Worte ausspricht: „Ich danke dem Schöpfer, daß ich muß; das Beste muß". Die nächsthin von Rousseau ausgehende Vorstellung der ursprünglichen Güte der menschlichen Natur wird dann zu einem Grundbestandteil der Goetheschen Weltauffassung. Wir sehen aus diesem Erdreich alle die Knospen hervorwachsen, die sich später zu dem Gebilde der Humanität entfalten. Kein Versinken in den Zwang trüber Leidenschaften, Handeln nach der inneren höheren Natur, Duldung und Verständnis für die anderen, das Gute um des Guten willen tun, keine Sorge um das Weitere, wenn nur die Aufgabe des Tages erfüllt ist, ein heiteres, fröhliches Herz, das sich nicht an unfruchtbare und lähmende Zweifel verliert.

Lessing beschäftigt sich während des Breslauer Aufenthaltes eifrig mit den Kirchenvätern, mit Leibniz und Spinoza zugleich. Er schöpft reiche Anregungen daraus; aber man glaube nicht, daß er dabei zum blinden Gefolgsmann des einen oder anderen Philosophen geworden sei. Das heißt ihn doch auf die Stufe eines Lehrlings herabziehen. Er nimmt, wie es jeder selbständige Mensch hält, Verwandtes auf; manches beschäftigt ihn oder ringt nach Klärung. Es trifft z. B. nicht zu, daß er sich jetzt erst mit Leibnizschen Anschauungen erfüllt habe. Er las vielmehr dessen Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand (Erwiderung auf Lockes ähnlich benannte Schrift), die erst 1765 erschienen.[1]) Hierin fand er allerdings viel Ansprechendes: von der Natur, die keine Sprünge macht, vom Gesetze der Kontinuität. Doch waren ihm diese Gedanken sicher bekannt wie auch von den kleinen Vorstellungen, die Leibniz schon in der

1) Phil. Schriften herausg. von Gerhardt (Berlin 1875, Weidmann), Bd. VII; Übersetzung von Schaarschmidt (Kirchmanns Philos. Bibl., 56. Bd.).

Monadenlehre vorträgt, hier im Eifer des Widerspruchs nur schärfer bestimmt: Toutes nos actions indeliberées sont des resultats d'un concours de petites perceptions, et même nos coustumes et passions, qui ont tant d'influence dans nos deliberations, en viennent. Den zweiten Teil des Satzes, den ich im Wortlaut wiedergebe (ohne Einsetzung von Akzenten), möchte ich besonders hervorheben. Es gibt nicht nur unbewußte Vorstellungen, sondern diese äußern auch eine wesentliche Einwirkung auf unsere Überlegung. Am vollendetsten ist nach Leibniz die zugleich anschauende und symbolische Erkenntnis. Hier begegnen wir auch dem berühmten Satze, der einen Bestandteil in Lessings Glaubensbekenntnis bildet: Nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu, excipe: nisi ipse intellectus. Von größter Bedeutung sind ferner seine Gedanken über den Enthusiasmus, d. h. den Glauben an eine „unmittelbare Offenbarung", soweit „diese nicht auf die Vernunft gegründet ist". Daran schließt sich die wichtige Bemerkung: „Und da man sagen kann, daß die Vernunft eine natürliche Offenbarung ist, deren Urheber Gott ist, so wie er der der Natur ist, so kann man auch sagen, daß die Offenbarung eine übernatürliche Vernunft ist, d. h. durch eine neue Reihe von unmittelbar von Gott ausgegangnen Entdeckungen erweiterte Vernunft." Letztere „verbannen zu wollen, um der Offenbarung Platz zu machen, hieße sich die Augen ausreißen, um die Trabanten des Jupiter besser durch ein Teleskop zu sehen". Von diesen Sätzen zu Lessings Ausführungen in der Erz. d. M. ist nur ein kurzer Schritt.

Einem seiner feinsten Aufsätze: Über eine Aufgabe im „Teutschen Merkur" (1776) verdanken wir wertvolle Aufschlüsse, die jedoch ganz in der Bahn seines geistigen Ganges liegen. Das Thema war zeitgemäß genug. In den sechziger Jahren bezog sich eine Preisaufgabe der Berliner Akademie darauf. Die Frage des Enthusiasmus wurde lange vorher und nachher erörtert. Dies bedeutet nichts Geringeres als die Anerkennung des unteren Seelenvermögens (d. h. des Empfindungslebens). Hier finden wir die schroffe Absage an den Schulphilosophen, dessen Thron schon längst erschüttert war: „Weil Wolff einige von Leibnizens Ideen, manchmal etwas verkehrt, in ein System verwebt hat, das ganz gewiß nicht Leibnizens System gewesen wäre, so muß der Meister ewig seines Schülers wegen Strafe leiden." Die Abkehr von Wolff, schon lange vorbereitet, hier in unzweideutigen Worten ausgesprochen, ist zugleich die endgültige Verurteilung des einseitigen Rationalismus. Er unterscheidet den „Enthusiasmus der Darstellung" und „der Spekulation". Der echte Philosoph kann ohne dieses Pathos des Gefühls nicht auskommen; er pflegt es in sich und schätzt es an anderen. Nirgends hat Lessing die Einseitigkeit der Vernünftelei, die Gemütsarmut und Begriffsspalterei der Wolffschen Richtung so klar gekennzeichnet. Hier gibt es keine Wärme, keine leidenschaftliche Hingabe, keine Inbrunst für die wichtigsten Fragen, keine amor dei intellectualis, worin selbst Spinozas starre Welterklärung ausmündet, sondern alles wird wie in einer algebraischen Rechnung kahl

und nüchtern abgemacht. Dementsprechend ohne Tiefe und Innerlichkeit. Wie verhält sich nun der Philosoph, der diesen Namen verdient? „Er sucht sich die lebhaften Empfindungen, die er während des Enthusiasmus gehabt hat, wenn er wieder kalt geworden, in deutliche Ideen aufzuklären." Das bekannte Wort, das einer ganzen Zeitrichtung den Namen gegeben hat, erscheint hier in tiefsinnigem Zusammenhang. Vom religiösen Standpunkte werden Pietismus und Aufklärung beiderseits als ergänzungsbedürftig bezeichnet. Und was fast noch mehr bedeutet: aller Individualismus mag für und vor sich recht behalten; sobald er jedoch mit dem Anspruch auf unbedingte Gültigkeit auftritt, ist er Bruchstück, weil er nur mit sich, nicht mit der Allgemeinheit rechnet, anderen ohne Prüfung zumutet, was vielleicht nur beschränkte persönliche Geltung besitzt. Eine Erkenntnis von unerschütterlicher Wahrheit. In dieser Hinsicht nähert sich Lessing in der Tat Kants moralischem Imperativ und doch ohne dessen Starrheit. Nur nebenbei sei erwähnt, wie sehr er sich damit über den gleichzeitigen Sturm und Drang erhebt. Er steht auf zu hoher Warte, als daß er die jugendliche Kraftmeierei mit ihrer reichlichen Beigabe von Verschwommenheit, so notwendig sie entwicklungsgeschichtlich war, hätte mitmachen können. Auch Goethe und Schiller lenken frühzeitig bedeutsam ein. Aus dem ganzen Zusammenhang ergibt sich, daß „selbst" für Lessing der Enthusiasmus kein leeres Wort bleibt. Was ist nun der Gegenstand seiner Begeisterung, das Ziel, dem er das letzte Jahrzehnt seines Lebens widmet? Darüber kann kein Zweifel bestehen. Der große Gedanke der Humanität, edler Menschlichkeit, nicht in der platten Deutung einer Duldung für alles, auch für Gemeinheit und Niedertracht, sondern in jener Auffassung vollendeten und harmonischen Menschentums, wie sie Herder insbesondere in den Ideen zur Gesch..... (1784) verkündet: „Unsre Vernunftfähigkeit soll zur Vernunft, unsre feineren Sinne zur Kunst, unsre Triebe zur ächten Freiheit und Würde, unsre Bewegungskräfte zur Menschenliebe gebildet werden" (XIII S. 189). Der eigentliche und später berufenste Herold dieser Anschauung, die, längst durch Shaftesbury, Winckelmann, Rousseau — ich erwähne nur diese Namen — vorbereitet, sich allmählich zu einem neuen Lebensideal gestaltet, die Persönlichkeit, welche die Fülle des neuen Gedankens am tiefsten erfaßt, ist Lessing. Erst dieser Gesichtspunkt, kein anderer, faßt die zahlreichen Bruchstücke seiner letzten Lebensarbeit zu einem Ganzen zusammen, gibt ihnen Zusammenschluß und Einheit. Von hier aus lösen sich zahlreiche strittige Fragen von selbst. Lessing ist Philosoph, insofern er für eine neue Weltanschauung eintritt, diese durch Abwehr und Aufbau zu stützen sucht; aber er ist trotzdem kein zünftiger Philosoph. Was von seinem Wege abliegt, kümmert ihn nicht. Er ist ferner „Spinozist", soweit er Gedanken aus dessen Lehre übernehmen kann, und das sind nicht übermäßig viele. Das von allen möglichen Seiten erörterte Gespräch mit Jacobi (1780) blieb Bruchstück und gibt demgemäß keinen vollgültigen Aufschluß. Es mag sein, daß Lessing den „Pietisten", dessen An-

sichten er zum voraus kannte, vielfach absichtlich zum Widerspruch reizte. Wer will nach einer Unterhaltung, in der doch viele Umstände mitspielen, ein abschließendes Urteil fällen? Was ihn zu Spinoza hinzieht, ist außer persönlicher Bewunderung die scheinbare Geklärtheit aller Lebensfragen, die Selbstsicherheit, „eine solche Ruhe des Geistes", wie Jacobi sich ausdrückt. Lessings Monismus weist mehr auf das Zukünftige, das zu Erringende als auf die Vergangenheit hin. Aber er sieht doch in den Einzelwesen mehr als vorübergehende Zustände (Modi) der göttlichen Substanz, vielmehr tätig und tatenfroh Handelnde; nicht umsonst ist „Handlung" ein Grundbegriff in seiner Kunstlehre. Dazu mildert er das Starre dieser Welterklärung durch Betonung der Entwicklung und der Individualität. Hinsichtlich der amor dei intellectualis fühlt er verwandte Saiten erklingen, und doch hat auch diese Liebe ganz anderen Inhalt angenommen. Sie gründet sich auf Mitleid, das Spinoza verwirft, ist φιλανθρωπία im höchsten und reinsten Sinne. W. Dilthey bestimmt Lessings Stellung so: Der „Kern seiner Gedanken, der seine Bedeutung als eines schöpferischen Denkers ausmacht... lag in seiner Anschauung und seinem analytischen Studium der Menschen". Dies sagt genug. Er war nicht etwa blinder Nachbeter, wozu sich kein Mensch von irgendwelcher Bedeutung, wenn er mündig geworden ist, erniedrigt, sondern schöpfte das Wesentliche aus der Fülle der eigenen Beobachtungen. Am nächsten steht er noch Leibniz. Die Monadenlehre, von einigen Härten entkleidet, läßt der Entwicklung freien Raum, und Lessing gab ihr die Richtung nach vorwärts. Hierin liegt sein großes Verdienst. Dieses bleibt ihm trotz aller Vorgänger (Bonnets u. a.). Vom Fortschritt ist übrigens seit der Renaissance die Rede; la règle divine de l'univers est le progrès. Voilà le grand mot que Lessing a prononcé le premier (Victor Cherbouliez 1868).[1])

Damit bereitet sich allmählich der Weg zu den beiden letzten Werken Lessings, der Erziehung des Menschengeschlechtes und Nathan dem Weisen. Es sind die Richt- und Höhepunkte seiner gesamten Lebensarbeit, insbesondere des letzten Jahrzehnts, und alles übrige ist mehr Mittel zum Zweck. Er unterscheidet die Religion Christi und die christliche Religion, lebendige Wirksamkeit gegen Buchstabenglauben. Der Buchstabe tötet, der Geist macht lebendig. Schwieriger ist es, „die christliche Liebe auszuüben" als die „Glaubenslehren anzunehmen und zu bekennen" (Das Testament Johannis). Kindlein, liebet euch, ein unendlich rührendes Wort, das sich hier immer wiederholt, der Grundakkord in Nathan dem Weisen. Und in dem Glauben, daß mehr als fünf Sinne sein können, daß der Mensch über seine gegenwärtige Beschränktheit einmal hinauskommen werde, spricht sich die ganze Hoffnungsfreudigkeit des Zeitalters aus. In den Anmerkungen zu den Fragmenten des Ungenannten (1777) finden sich wertvolle Ergänzungen. Lessing erklärt sich durchaus nicht

1) Nach Aurelie Horovitz.

unbedingt mit Reimarus einverstanden. Sein Zweck ist, eine Aussprache und eine Entscheidung herbeizuführen. „Wahrlich, er soll noch erscheinen, auf beiden Seiten soll er noch erscheinen, der Mann, welcher die Religion so bestreitet, und der, welcher die Religion so vertheidiget, als es die Wichtigkeit und Würde des Gegenstandes erfordert. Mit alle den Kenntnissen, aller der Wahrheitsliebe, alle dem Ernste!" (XII S. 430).. Diese „Gegensätze des Herausgebers" enthalten wichtige Erklärungen zur Erziehung des Menschengeschlechts. Er spricht hier von zwei Hauptrichtungen, den „Orthodoxisten" (= Überorthodoxen), die „durch Verdammung der Vernunft die beleidigte Vernunft" gegen sich aufbrachten, und besonders von der platten Aufklärung, die alles verwirft, was ihren starren Begriffen nicht erreichbar ist. Danach ist „die ganze geoffenbarte Religion nichts, als eine erneuerte Sanction der Religion der Vernunft. Geheimnisse gibt es entweder darinn gar nicht", oder sie sind nebensächlich. Die Offenbarung schließt die Vernunftreligion in sich, setzt sie aber keineswegs voraus, heißt es weiterhin. Keiner ist ein Verlorener, der an die Offenbarung seines Volkes herzlich und aufrichtig glaubt, ohne daß ihm der Weg zu tieferer Erkenntnis bereitet ist, was übrigens der christlichen Auffassung entspricht. Diesen Gedanken kleidet Lessing in die vielerwähnten Worte: „Weh dem menschlichen Geschlechte, wenn in dieser Oekonomie des Heils auch nur eine einzige Seele verloren geht" (XII S. 437). Es ist nichts Neues, daß er hier die „hämischen Spötter", die lucianischen Geister, die kein Problem in seiner Tiefe erfassen, zu unterst stellt. Auch die Frage der Willensfreiheit oder, wie wir weniger philosophisch dafür einsetzen wollen, die Möglichkeit der Selbstzucht berührt Lessing in diesem Zusammenhang (S. 433), „daß wir es in uns haben, jene Macht (der sinnlichen Begierden oder dunkeln Vorstellungen) zu schwächen", sie „zu guten oder zu bösen Handlungen" zu gebrauchen. Keine metaphysische Erörterung, sondern ein praktischer Lehr- und Erfahrungssatz. Seine kritischen Bibelstudien dienen, abgesehen von seiner Freude an der Erforschung der Wahrheit, ebenso im Grunde der Festigung seines Lebensideals. Dilthey faßt Lessings Anschauung vom Christentum folgendermaßen (S. 102) zusammen, wobei wir nur die ersten Sätze wiedergeben: „Das echte Christentum ist das älteste. Der Inhalt dieses ältesten Christentums ist: ‚eine innere Reinigkeit des Herzens in Hinsicht auf ein anderes Leben zu empfehlen'. Dieser Zusatz macht das unterscheidende Wesen der Religion Christi aus, wenn man die Religionen miteinander vergleicht." Es verdient Erwähnung, worin Adolf Harnack die Grundzüge des Urchristentums erkennt: 1. Anerkennung Jesu als des lebendigen Herrn, 2. wirkliches Erleben der Religion in lebendigem und persönlichem Verhältnis zu Gott, 3. ein heiliges Leben in Reinheit und Brüderlichkeit und in der Erwartung der nahe bevorstehenden Wiederkunft Christi. Die Reinheit bestimmt er „im tiefsten und umfassendsten Sinn des Wortes als Abscheu vor allem Unheiligen und als die innere Freude an Lauterkeit und Wahrheit, an allem, was lieblich ist

und wohllautet", auch als Reinheit des Leibes.[1]) Lessings Auffassung ist danach nicht vollständig.

Lessing war zum Kampfe gerüstet, als er die Fragmente veröffentlichte, ohne daß er selbst die Hauptrolle zu spielen gedachte. Er ward jedoch in den Kampf mit Goeze verwickelt, der ihn in den wichtigsten Punkten mißverstand, seine Ehrlichkeit anzweifelte. Die Streitschriften (1778) sind von persönlichstem Leben erfüllt. Bei all der witzigen Einkleidung, der Schroffheit der Abwehr klingt ein tiefernster Grundton mit. Sein „Wahrheit liebendes Gemüth" verlangt nach Erlösung von „quälenden Zweifeln" (7). Gar zu gern möchte er noch einiges von der Widerlegung mancher Bedenken, die Reimarus' — übrigens wolffisch vernünftelnde — Aufsätze in ihm wachriefen, aus der Welt mitnehmen. Es ist ihm ein Bedürfnis, da sein „bißchen Scharfsinn und Gelehrsamkeit" nicht zureiche. Unstillbarer Erkenntnisdrang. Diesem Standpunkte entspricht auch seine Auffassung des letzten Zieles des Christentums: „Seligkeit, vermittelst unsrer Erleuchtung" (4), letztere als „Ingredienz zur Seligkeit". Ausdrücklich beruft er sich darauf, daß er nie ein Feind des Christentums war. Rührend mutet sein Geständnis an: „Ich mag gern keinen Wurm vorsätzlich zertreten." Solche Kleinzüge sind für die Beurteilung des „streitsüchtigen" Lessing nicht ohne Bedeutung. Und gleich im Anschluß daran spricht er den Wertherschen Gedanken aus: „Jede Bewegung im Physischen entwickelt und zerstöret, bringt Leben und Tod; bringt diesem Geschöpf Tod, indem sie jenem Leben bringt."

Die Weltanschauung, die Lessings letzte Entwicklungsstufe bezeichnet, bevor der Tod seinem ruhelosen Streben ein Ziel setzte, geben die Erz. d. M. und Nathan der Weise am deutlichsten wieder. Kein lückenloser Aufschluß, wie es zu wünschen wäre, weshalb für Vermutungen ein reiches Feld übrig bleibt. Der Scherge Tod verhaftet schleunig, bricht Gedankengänge plötzlich ab. Die Erziehung des Menschengeschlechts (1780)[2]) — außer etwa der allgemeinen Begründung im Laokoon — ist seine einzige systematische Abhandlung, nach Sitte der philosophischen Werke der Zeit in Paragraphen abgeteilt. Der Wahlspruch aus Augustin, daß alles menschliche Wissen Stückwerk, daß Wahrheit und Irrtum sich verschlingen, ist Lessings edler Bescheidenheit würdig. Und in den Vorbericht fügt sich eine freiere Wendung aus Spinoza ein: nicht zürnen, nicht trauern, nicht spötteln, sondern begreifen. Den Schluß bildet schon eine Art Theodizee. Auch die Irrtümer stammen von Gott; sie werden oft zu Wegen des Heils. Kein irdisches Geschöpf erfaßt ferner das Unfaßbare. „Vater gieb! Die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein!" So lautet der Schlußsatz des berühmten Bekenntnisses über den „Besitz der Wahrheit und den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit" (Eine Duplik 1778, XIII S. 24). Wie Goethe von einem Berggipfel aus die ganze Entwicklungsge-

1) Das Wesen des Christentums, Leipzig 1908, Hinrichs.
2) Werke XIII, S. 413—436.

schichte der Natur von ihrem ältesten Sohne, dem starren Granit, bis zu ihrer jüngsten Schöpfung, dem immer beweglichen Herzen, mit seherischem Auge überschaut, so will Lessing, den das Menschenschicksal einzig beschäftigt, sich auf einen Hügel stellen, um von der Warte des gereiften Alters im Rückblick auf das Vergangene und im Vorblick auf das Land der Verheißung sein neues Lebensideal verkünden. Noch liegt die Erfüllung in „unermeßlicher Ferne".

Die Schrift zerfällt in drei klar geschiedene Abschnitte. Der erste bringt die Grundgedanken und geht auf die Bedeutung des Judentums in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit ein. Der religiöse Erziehungsgedanke ist nichts Neues. Er findet sich sowohl bei den Kirchenvätern wie im Mittelalter und in der neueren Zeit. Die Vorstellung Gottes als eines liebreichen und weisen Vaters, der sich der Auffassungsfähigkeit der Menschen anbequeme, liegt ja sehr nahe. Irenäus, Tertullian sprechen davon, insbesondere aber Clemens Alexandrinus im *Παιδαγωγός*. Augustinus vergleicht die religiöse Ausbildung mit sechs Stufenfolgen der Lebensalter (nach Kretzschmar). Erziehung bis zur Rückkehr zu Gott. In neuerer Zeit äußerte Shaftesbury ähnliche Gedanken, worauf Kremer aufmerksam macht: Religion sei ein Unterricht und Fortschritt der Seele vollendungwärts (a discipline and progress of soul towards perfection). Auf der unteren Stufe dienten Belohnung und Furcht als wichtige Erziehungsmittel, bis der Mensch eines erhabeneren Unterrichts fähig werde, sich aus dem sklavenähnlichen Zustand zum edlen Dienst der Neigung und Liebe erhebe. Auch Spinoza erklärt im Hist.-theol. Traktat, daß die religiösen Gebräuche des Alten Testamentes nur für die Israeliten bestimmt seien. Also vom Zwang des Gesetzes und von der selbstsüchtigen zur selbstlosen Liebe, meint Lessing. Die Grundgedanken, exoterisch gedeutet, sind so klar, daß sie keiner langen Auseinandersetzung bedürfen. Der Standpunkt ist in der Hauptsache derselbe wie in der Auffassung des „heroischen und dramatischen Dichters", d. h. leibnizisch. Dieser steht wie ein Gott im kleinen außerhalb seines Werkes. Er leitet seine Personen, aber er erteilt ihnen auch Kräfte, daß sie aus und durch sich wirken in organischem Zusammenhang (vgl. Abh. ü. d. Fabel I, VII S. 438). Zwar ist der erste Mensch mit einem Begriff des „Einigen Gottes" — *δυνάμει* — ausgestattet; aber er bedurfte der Führung, des allmählichen Fortschreitens zur Verinnerlichung. Einige Bemerkungen drängen sich auf. Aus dem dramatischen Gefüge auf den Determinismus des Urhebers schließen, heißt ungefähr soviel wie behaupten, der Erbauer einer Maschine müsse unbedingt Determinist sein. Dieser Beweisgrund muß versagen. Am besten verwendet man solche Schulbegriffe, die zum Teil für jeden wieder etwas anderes bedeuten, mit aller Vorsicht oder gar nicht. Das Persönlich-Individuelle erleidet Gewalt, sobald man es nach einem allgemeinen Gesichtspunkt aburteilt. Leibniz ist in seiner Art Determinist, und doch, wie sehr unterscheidet sich seine Auffassung etwa vom groben Materialismus! Die Gleichsetzung der körperlich mechanischen Vorgänge im Gehirn mit den

„Erscheinungen des Bewußtseins" hinsichtlich ihres geschlossenen Zusammenhangs ist durchaus nicht unbestritten. W. v. Schnehen nennt sogar die auf Leibniz zurückgehende „Theorie des psychophysischen Parallelismus" eine „philosophische Absurdität".[1]) Spöttische Abfertigung, wie etwa Spicker in widerlichem Hochmut gegen Mendelssohn verfährt, trifft in solchen Fragen neben das Ziel, ist wider den Geist der Wissenschaft, die Freiheit, kein sklavenhaftes Dienertum, verlangt. Lessings Auffassung ist folgende. Es gibt zweierlei Motive, die, je nach ihrer Stärke, den Menschen bestimmen, wobei wir uns nicht ins Reich des Metaphysischen verlieren (vgl. § 60): sinnliche und vernünftige. Laster sind Zeichen der intellektuellen Unreife. Einsicht und Tugend fallen zusammen. Diesen Glauben teilt er mit der ganzen Zeitrichtung der Aufklärung. Die Aufgabe des einzelnen und der ganzen Menschheit ist es nun, sich so auszubilden und die Macht der Vernunft und damit des Guten so in sich zu stärken, daß letztere den einzigen Bestimmungsgrund bilden, die höheren Seelenkräfte gegen die niederen die Vorherrschaft behaupten. Individualität und Selbstzucht, Stoff und Form: Anschauungen Goethes und Schillers; vgl. die Lehre von den „tugendhaften Fertigkeiten", die zur zweiten Natur werden.

„Es wußte von keiner Unsterblichkeit der Seele; es sehnte sich nach keinem künftigen Leben" (§ 17). Israeliten mögen diese Sätze mit Befremdung lesen; jedenfalls haben sie das Recht, daß sie ihre Religion als Selbstzweck betrachten. Die Befangenheit Lessings, die dem System zuliebe (vgl. Laokoon) einseitig sieht, tritt hier wie im folgenden Abschnitte zutage. Von sachkundiger befreundeter Seite wird mir zu dieser Frage folgendes mitgeteilt: Die Seelen der Frommen kommen nach israelitischem Glauben vor Gottes Antlitz, in dessen Anschauung sie „schwelgen". Psalm: 17, 15: „Ich werde um meiner Frömmigkeit willen Dein Antlitz schauen und erwachend an Deiner Gestalt schwelgen." Die Seelen der Frevler kommen in die Unterwelt, aus der sie jedoch von Gott wieder erlöst werden können. Worin das Wesen der Unterwelt besteht, ist nirgends angegeben. Nur Jesaia spricht in Kap. 14 von körperlichen Qualen in dichterischem Sinne. Der Talmud setzt die Unsterblichkeit allgemein und feststehend voraus. — Lessing trifft jedoch darin mit der israelitischen Auffassung zusammen, daß er sich gegen eine unbedingte Ewigkeit der Höllenstrafen wendet. Ebenso gibt er „Vorübungen, Fingerzeige, Anspielungen" auf die Lehre von der Unsterblichkeit zu (§ 43 ff.), ferner, daß auserwählte Geister anderer Völker durch das natürliche Licht der Vernunft diesen Gedanken erfaßten. Nicht zu übersehen ist auch der Hinweis auf den „heroischen Gehorsam" (§ 32).

Der zweite Abschnitt (§ 51—79) bezieht sich auf die Stellung des Christentums im Erziehungsplane Gottes. Die große Geistesarbeit der Griechen und anderer Völker wird nur ganz entfernt angedeutet, dem

---

1) Psycho-energetischer Vitalismus, Pr. Jahrb. 129 (1907), S. 436.

Christentum selbst sind als neue Errungenschaften bloß die Lehre von der Unsterblichkeit und die Forderung der „inneren Reinigkeit in Hinsicht auf ein anderes Leben" zugesprochen. Erschöpft sich hierin, rein sachlich beurteilt, sein Gehalt auch nur annähernd? Gehört nicht gerade das Handeln aus reiner Liebe, was Lessing später als das Höchste bezeichnet, nicht aus Furcht, sondern aus Liebe zu Gott, zu seinen höchsten, freilich oft unerfüllten Forderungen? Gibt es nicht eine Höhe menschlicher Erhabenheit, die alles Vernünfteln und alle Erkenntnis überstrahlt? Lessing hat nie das Bibelwort von den Einfältigen im Geiste in seiner Tiefe erfaßt und hätte wohl auch kein volles Verständnis für einen Franz von Assisi gehabt. Das sind entgegengesetzte Kreise, die sich nur in dem Satze: Kindlein, liebet euch! berühren. Lessing begeht hier den gleichen Fehler (wie im Laokoon und öfters), daß er einem Hauptgedanken zuliebe, der ihm vorschwebt oder dem er zusteuert, manches hinein- oder übersieht. Es beginnt von dem vielerörterten § 73 an die Auseinandersetzung mit der Orthodoxie, deren Sätzen er nur zeitliche, nicht dauernde Geltung zuerkennt. Es ist zugestanden, daß er sich hier mit der Weltdeutung Spinozas am nächsten berührt, und man kann ebenfalls einräumen, daß der exoterische Vortrag bei noch unvergorenen Meinungen am Platz ist. Lessing ringt mit sich und hat sich in dieser Hinsicht auch nicht mehr zu völlig klarer Überzeugung emporgearbeitet. Glauben und Wissen: das alte Lied, Denken und Sein. Wäre der Rationalismus wirklich so siegreich, er hätte den Sieg schon lange gewinnen müssen. Einige Urteile seien vorangestellt. „Lessing stellt das Verhältnis der Dinge zu Gott nach der Analogie des Verhältnisses unserer Vorstellungen zu unserem vorstellenden Ich dar" (W. Dilthey). „Nie aber hat Lessing zugleich in einer öffentlichen, zwar anonymen, doch unverkennbaren Schrift einen so weiten Schritt über Leibnizens Substanzlehre zum Panentheismus getan und sich so gerüstet zum Eintritt in den Pantheismus der Substanzeinheit gezeigt wie hier, wo § 75 es bestätigt, daß die im „Christentum der Vernunft" monadologisch vorgetragene zweite Art Gottes, seine Vollkommenheiten nicht auf einmal, sondern nach unendlichen Graden zerteilt zu denken, nichts andres als die Welt der endlichen Dinge bedeuten kann, wo jedoch dem Spinozismus gegenüber allerdings die Annahme einer als einheitliches Subjekt vorstellenden Gottheit festzubleiben scheint" (Erich Schmidt, II S. 489 f.). Ernst Kretzschmar erklärt mit besonderer Beziehung auf unsren Zusammenhang: „Der erhabene Glaube an die dem Menschen einwohnende Kraft, die mit der das ganze Weltall leitenden und ordnenden Vernunft im Einklang steht, weil alle Wahrheit nur ein Abglanz und zugleich ein Fingerzeig jener ewigeinen, ursprünglichen sein kann, das ist der Grundton in Lessings gesamtem Denken und Fühlen" (S. 117). Es ist von besonderem Werte, hier mehr als eine Stimme zu hören, da der Sachverhalt wohl nicht oder nie ganz einwandfrei aufgehellt werden kann. Vor allem ist zu betonen, daß Lessing wesentlich über Spinozas Lehre hinausgeht. Die einzelne Menschenseele ist etwas

ewig Tätiges, unendlich Wertvolles, bis zum Höchsten Entwicklungsfähiges, ein Gott im kleinen; dagegen ist „Gott in sich alles", ohne die „eigengesetzmäßige Lebensentfaltung" der Individuen zu stören; jeder „weset ewig in Gott", wie Kretzschmar hervorhebt, mit besonderem Hinweis auf den Philosophen K. Chr. Friedrich Krause. Jede Glückseligkeitsphilosophie stellt sich entweder Gott als unendlich humanes Wesen vor, oder sie mündet irgendwie in die Intermundiengötter Epikurs ein. Die Scholastiker verknüpften Glauben und Wissen, Spinoza leitete aus vorangestellten Grundsätzen mathematisch die Welt aus Gott ab, indem er beides als untrennbare Einheit dachte, wogegen zu bemerken ist, daß man aus einer Thesis wohl einen geometrischen Beweis, aber keine Welterklärung gewinnen kann. Das Denken ist nicht der ganze Mensch, sondern schon abgeleitete Funktion. Es ist nicht leicht, über Lessings Gottesbegriff eine Entscheidung zu treffen. Gott ist eine „transzendentale Einheit" (§ 74), und die einzelnen Menschen sind Abbilder von ihm, einer unendlichen Vervollkommnung fähig. Die Gleichung Gott = Natur (deus sive substantia sive natura) ist nicht unbedingt beweiskräftig; denn diese Natur kann ja ebenso als von Gott mit Kräften erfüllt vorgestellt werden. Ferner beachte man, was Ferd. Jak. Schmidt in anderen Zusammenhängen sagt: „Das ist es aber, was aller Pseudomonismus übersieht, daß die wahre Einheit nicht ein an sich seiendes Substrat, sondern, als seiend und nicht seiend zugleich, lebendiger Prozeß, Entwicklung, Regierung eines dualistisch bestimmten Daseins ist." Als die „Grundtendenz der abendländischen Kultur" bezeichnet er „die allseitige Verwirklichung des Christentums, und das Christentum ist nichts anderes als die fortschreitende Vergeistigung des Menschen".[1]) Schließlich spricht gegen die Gott und Welt vermischende Anschauung die sich anschließende Theodizee; im Monismus kann davon keine Rede sein. Was mir aber wertvoller erscheint als alles andere: Lessing beschäftigt mehr die Frage nach dem Wohin als nach dem Woher. Die Verkündigung und Durchsetzung des neuen Lebensideals ist ihm ungleich wichtiger als die Lösung von metaphysischen Problemen, und nur insoweit befaßt er sich damit, als er dadurch für den selbständigen und mündigen, den neuen Menschen Raum schaffen will. In dieser Beziehung nähert er sich durchaus dem Standpunkt Goethes und Schillers, die ihren Tag zu erfüllen streben und das Unerforschliche bescheiden verehren. Auch Kretzschmar hebt diese freiwillige Beschränkung Lessings hervor: „Und doch waren für ihn die großen Menschheitsfragen, die Probleme des konkreten Werdens, weit wichtiger, als die Beschäftigung mit dem abstrakt-spinozistischen Sein, mit der, wie er zu Jakobi sagt, „alle Begriffe übersteigenden, völlig außer dem Begriffe liegenden" „höheren Kraft", die unendlich vortrefflicher sein müsse als die oder jene ihrer für uns erkennbaren Wirkungen" (S. 119 f.). Und so können wir abschließend Lessings Meinung dahin zusammenfassen:

---

1) Pr. Jahrb. 131 (1908).

es liegt im Plane der Gottheit oder der „Natur", daß sich die Menschen immer selbständiger zu geistigem und seelischem Adel entwickeln.

Der Schlußabschnitt (§ 80—100) enthält das Letzte und Höchste, was Lessing zu sagen hat, wozu alles andere nur Vorbereitung war. Seine durch Erfahrung und Leiden, durch Kampf und Besinnung gewonnene Lebensweisheit kommt in unvergänglichen Sätzen zum Ausdruck. Das Gute tun, weil es das Gute ist. Von der Vorgeschichte des Gedankens wurde schon gehandelt. Auch Spinoza steht Pate, und sein reiner Sinn leuchtet in den Lehren: den Haß durch Liebe und Edelsinn zu vergelten (Ethik IV 37); die Glückseligkeit ist nicht der Lohn der Tugend, sondern die Tugend selbst (V 42), und der Schluß der ganzen Schrift lautet: „Alles Erhabene aber ist ebenso schwierig wie selten." Aber Lessing streift die letzte Fessel der Nützlichkeit ab. „Die Zeit des neuen ewigen Evangeliums!" Das dritte Reich, wovon Libanius in Ibsens Kaiser und Galiläer träumt. Und doch ist das Zukunftsbild bei Lessing individuell gestaltet, wobei sich Wege zu Schillers Idee der dritten Natur hinüberziehen. Die Fülle der Zeit, ein biblischer Gedanke. Dazu Goethes Urteil, eines seiner letzten Worte: „Mag die geistige Kultur nun immer fortschreiten, mögen die Naturwissenschaften in immer breiterer Ausdehnung und Tiefe wachsen und der menschliche Geist sich erweitern, wie er will, — über die Hoheit und sittliche Kultur des Christentums, wie es in den Evangelien schimmert und leuchtet, wird er nicht hinauskommen!" (Zu Eck., 11. März 1832; H. S. 614). Die Auffassung der Schwärmerei, schon in den Gedanken über eine Aufgabe im Teutschen Merkur (1776) vorgedeutet, vertieft sich hier. Ein besonderer, nach landläufiger Annahme neuer oder gar fremder Zug in seinem Charakterbilde erschließt sich. Das Märchen vom kaltsinnigen Lessing. Die Gemütskraft, durch Überlegung immer wieder gebändigt, bricht sich Bahn. „Geh deinen unmerklichen Schritt, ewige Vorsehung!" Alle Entwicklung ist organisch; aber sie vollzieht sich oft scheinbar sprunghaft, mit Seiten- und Rückschritten. Die Ungeduld der einzelnen Menschen sucht sie, wider ihr Wesen, zu beschleunigen. Die letzten Paragraphen enthalten Lessings Theodizee. Die Grundbegriffe seien nach Constantin Rößler erläutert. Metamorphose ist die Vorstellung, daß mit der inneren Entwicklung der Seele auch die äußeren Organe bis zu völlig neuen Formen umgebildet werden. Metempsychose in dem Sinn, wie Leibniz sie verwirft und wie sie einigen Philosophen des Altertums zugeschrieben wird, ist die Vorstellung, daß die Seele unter Bewahrung ihrer Eigentümlichkeit in verschiedene Körper- und Daseinsformen eingehen könne.[1]) Der Gedanke der Selenwanderung, von Fr. Merc. vom Helmont 1684 (De revolutione animarum humanarum) verteidigt und durch die Ausgabe seines Werkes damals erneuert, war demnach keine „esoterische" Weisheit. Man dachte sich teilweise Versetzung der Seelen auf andere Gestirne; doch

---

1) Neue Lessingstudien, Pr. Jahrb. 20 (1867).

das ist nicht die Meinung Lessings. Jede, auch die platteste Welterklärung, muß bezüglich des Ursprungs und des Zieles zum Metaphysischen, oft unbewußt, ihre Zuflucht nehmen. Goethe bestätigt dies mit Rücksicht auf den Dichter der Grazien, auf Wieland: „So sehr auch jederzeit sein Blick auf das Irdische, auf die Erkenntnis, die Benutzung desselben gerichtet schien — des Außerweltlichen, des Übersinnlichen konnte er doch, als ein vorzüglich begabter Mann, keineswegs entbehren." Wer die letzte Aufgabe der Menschheit in der Höchststeigerung der Vernunft sieht, muß notwendig in Anbetracht der Mangelhaftigkeit der Einzelwesen einen Ausgleich suchen. Deswegen erscheint die Lehre von der Seelenwanderung auf Erden, von der Wiederkehr bis zur Vollendung, nicht als zufälliger, sondern als notwendiger Bestandteil, als organisches Schlußstück der Lessingschen Weltanschauung. Keine Seele darf verloren gehen; durch Läuterung zur Vollkommenheit. Und doch drängt sich, in freierer Wendung eines Satzes von Gerhart Hauptmann, die Frage auf: Was wird es denn sein am Ende? Ist diese Wiederkehr Strafe oder Wohltat? Hat nicht ein guter, schlichter Mensch, auch ohne die doch immerhin fragwürdige Vernunftsteigerung, wenn er seinen Tag mit Ehren, in Arbeit und Selbstverleugnung vollendet hat, seinen Kreis überhaupt zum Abschluß gebracht? Der Gedanke der stetigen Vervollkommnung, der für die Menschheit ewige Richtschnur bleibt, wonach „unsre Seele, die in ihrem Wachstum so schwache und langsame Pflanze, ihre Wurzeln und ihre Zweige in die Ewigkeit erstrecken wird" (Bonnet), diese alles Dunkel, alle Zweifel verscheuchende Zukunftsidee wendet Lessing hier auf den einzelnen Menschen an. Es ist ein Zeichen seelischer Gesundheit, hoffend und freudig in die Zukunft zu sehen: dieses Göttergeschenk blieb Lessing trotz aller Mühen und Sorgen bis zum Herbst des Lebens, bis zur allesumfassenden Rückschau gewahrt. W. Dilthey beschließt die Ausführungen über die Frage, mit näherer Beziehung zu der durch Bonnet angeregten Theorie der Sinne, wonach jede Vorstellungstätigkeit physiologisch sei, mit den ernsten Worten (S. 155): „Dies also ist die Lehre Lessings von der Palingenesie als der einzigen Form, in welcher Menschenseelen ihre Bahn vollenden können. Man gebe ihr diese ernste Begründung wie sie vor Lessings Geiste stand: dann spotte man, wenn man kann."

Die letzten Paragraphen der E. d. M. zeichnen sich durch den Enthusiasmus der Darstellung aus. Lange hielt sich Lessing zurück, schrieb nüchtern und sachlich; jetzt bricht sich das zurückgedämmte Gefühl freie Bahn. Sehnsucht, Gewißheit, Ehrfurcht vereinen sich zu ergreifender Wirkung. Nirgends teilt sich seine Seele so unmittelbar mit. Es sind die „lebhaften Empfindungen" während des Erfülltseins vom Geiste, nicht abgekühlte, verblaßte, ins Reich des Denkens übertragene „Ideen". Deshalb darf hier von Rhetorik keine Rede sein. Sonst ist alles rhetorisch, was unmittelbarem Leben entquillt, z. B. auch H. v. Kleists letzter Brief und vieles aus Werthers Leiden, die dem reifen, männlichen Blick Lessings naturgemäß als weichlich und weibisch vorkommen mußten. Die sog. Fi-

guren und Tropen sind freilich frostiges Spielwerk, wenn sie absichtlich und erkünstelt angewendet werden. Doch handelt es sich dabei vielfach um natürliche Ausdrucksmittel. Gedanken sind nach Novalis nur „erstorbenes Fühlen, ein blaßgraues, schwaches Leben", und die innere Anteilnahme eines Schriftstellers gilt heutzutage mehr als Vorzug, sicher als keine Versündigung. Nur was erstudiert, mit Bewußtheit auf den Treff gesetzt ist, stößt ab. Man muß sich in die vielspältigen, oft sich entgegengesetzten Zeitstimmungen versetzen, um die Stellung Lessings zu begreifen. Auf der einen Seite weichliche rousseausche Schwärmerei, rührselige Glückseligkeitsmoral, der Kant später seinen kategorischen Imperativ, das unerbittliche Gebot der Pflicht entgegenstellte. Dazu die oberflächliche und doch so selbstgefällige Aufklärung, die nichts von tieferen Bedürfnissen der Seele wußte, die Rätsel des Menschseins aus dem Gesichtskreis verloren hatte. Die Götzen waren Verstand und Nützlichkeit. Daneben eine natürliche Religion, die in groben Naturalismus zu versinken drohte und in Frankreich auch wirklich versank. Und schließlich ein schrankenloser Individualismus, der Sonne und Mond nach seiner Laune lenken möchte. Es ist schwer, in einen solchen Wirrwarr Ordnung zu bringen; das vermag nur eine selbständige Persönlichkeit. Lessing nahm an, lehnte ab, bildete weiter. Er ließ dem Individuum seine Rechte, schränkte es aber durch die Vernunft und selbstlose Handlungsweise und die daraus entspringende Glückseligkeit ein. Einige Male weist er dem Gefühl, d. h. der Innerlichkeit, die erste Stelle an und lenkt damit in andere Bahnen ein. Im ganzen jedoch herrscht in seinem neuen Reiche die auf sich selbst gestellte Vernunft. Nirgends, auch wenn wir die Erfüllung des Lebensideals in eine möglichst ferne Zeit setzen, macht sich die Vertrauensseligkeit der Aufklärung mehr bemerkbar. Zwischen Vernunft und Vernunft ist ein Unterschied, und die Erkenntnis bedingt nicht allein die Tugend. Die besten Deutschen träumten von einer Herrschaft der Vernunft im Westen, und es folgte die Französische Revolution. Diese hauptsächlich zerbrach den höchsten Grundsatz der Aufklärung. Lessing löste die Starrheit der Entwicklung durch den Gedanken der geschichtlichen E n t w i c k l u n g, doch mehr in dem Sinne einer Angleichung an das Werden und Wachstum und die verschiedenen Lebensstufen des Menschen, was ebensowenig etwas Neues war wie die Idee der stetigen Vervollkommnung. In der Vorstellung des letzten und höchsten Zieles macht er denselben Fehler wie übertreibende Entwickler, die in der Charakterbildung schon eine Hemmung, Verhärtung oder Erstarrung sehen. Es gibt neben Fließendem ebenso Dauerhaftes, unbedingt Wertvolles. Obiges Urteil können nur „genialische" Jünglinge fällen. Der Mann weiß, daß sich aus dem Chaos allmählich ein Kosmos gestalten muß. Unbeschadet dessen kann man behaupten, daß aus frischen und empfänglichen Knaben oft schnell pedantische Schablonen werden. Rationalismus! Lessing leitet nach Montesquieu die verschiedenen Religionen aus den besonderen Bedingungen des Klimas usw. (Ernst u. Falk II) ab; aus diesem Grunde hält er es für die höchste Aufgabe, zuerst

Mensch zu sein, nicht nach der geläufigen, sondern seiner Auffassung. Ein guter Mensch; soll dies wirklich im Widerspruch mit dem Begriff eines guten Christen stehen? Lessing hat jedenfalls Ähnliches erfahren. Süßliche Schwärmerei: nicht die schlimmste Sorte, starre Bekenner, auch nicht. Aber es gab zu allen Zeiten, besonders wo keine Gefahr für Leib und Leben bestand, sondern das Gegenteil winkte, schauspielernde Scheinchristen, denen der Geist der Lehre innerlich fremd geblieben war, die aber den Buchstaben getreu befolgten. „Antichristen", Unheilstifter. Trotz alledem, die tiefste Kraft der Religion, die über Sturmfluten des Lebens hinausträgt, die kein philosophischer Begriff ersetzt, hat Lessing nicht erfaßt. Darüber hilft alle Verteidigung und auch alle Zustimmung nicht hinweg. Wer nicht mit den schlicht Einsinnigen, dem Volke, vertraut ist, kann dies nicht wissen. Fr. Schlegel rechnet Lessing zu den „revolutionären Geistern, die überall.... die heftigsten Gärungen und gewaltigsten Erschütterungen allgemein verbreiten". Doch trifft dies insofern nicht zu, als es keineswegs bewußte Absicht war. Er zerstört nicht aus Lust am Niederreißen; sein Sinn war nach dem Positiven gerichtet. Was er allerdings in der protestantischen Theologie (Luther: Rechtfertigung durch den Glauben, Lessing: Vernunftreligion) für Umwälzungen hervorrief, ebenso in der Frage der Bibelkritik, wo er später mehr oberflächliche Nachfolger fand, das mögen sachkundigere Fachmänner beurteilen. Nathan Soederblom fällt sehr beherzigenswerte Urteile, die von keinerlei Voreingenommenheit zeugen. Er beantwortet die Frage: Der Jesus der Geschichte oder der Christus des Glaubens? „Man kann sich des Problems auf zweifache Weise entledigen. Man sagt: Was die Frömmigkeit gebraucht, ist der in der Kirche, in ihren heiligen Schriften, in Tradition, Kultus und Verkündigung lebende Christus. Er ist so wirksam und wirklich wie möglich. Nach seiner Geschichtlichkeit zu fragen, hinter der Tradition Jesus von Nazareth zu suchen, ist ein ebenso ungebührliches wie aussichtsloses Unterfangen. Das hieße nach dem Toten suchen, anstatt den Lebenden zu sehen. Man darf und kann hier überhaupt nicht trennen. So die katholische Theologie und angesehene Vertreter der protestantischen Theologie." Oder man leugnet das Dasein Christi. „Zugrunde liegen mag.. bisweilen ein halb unbewußter Wunsch, Jesus aus der Geschichte verbannen zu können."... „Für die kritiklosige Leichtgläubigkeit gegenüber wilden Hypothesen auf diesem Gebiet gibt es bekanntermaßen keine Grenze." Man muß seinem Urteil beistimmen, daß nicht mit der ruhigen Sachlichkeit und Voraussetzungslosigkeit wie z. B. bei Pythagoras, Yajnavalkya, Zarathustra, Laotse vorgegangen wird. „Über Sokrates finden sich Erzählungen von Zeitgenossen, die sich gegenseitig mehr widersprechen als die Synoptiker und das vierte Evangelium." Höchst beachtenswert erscheint mir auch der Gedanke: „Das Positive duldet keine rein analytische Behandlung", es bedarf eines „starken, gesunden Geistes"[1]) (vgl. die später-

1) Leipziger Neueste Nachrichten (1912; Nr. 323, 4. Beilage).

hin erwähnte Äußerung von Goethe). Es berührt wohltuend, wieder einmal tiefere, nicht rationalistische Gedanken zu der Frage zu hören. Niemand darf den Ernst Lessings anzweifeln. Jedenfalls war seine innere Entwicklung stetig.

Die letzte Klärung blieb ihm versagt, woraus sich die vielen Deutungen erklären. Deshalb eignet sich die problemreiche Schrift „E. d. M." nicht oder nur in den Hauptgedanken für die unterrichtliche Behandlung, etwa als Ergänzung zum Nathan. Die erlösende Einheit ergibt sich erst durch den Gedanken des neuen, aus der Zeit geborenen Lebensideales. Das ist mir im Verlauf der Untersuchung immer klarer geworden. Vorher noch kurze Bemerkungen über seine besondere Verhaltungsweise. „Ist es doch eine paradoxe Tatsache der Litteraturgeschichte, der sich wenige gleich befremdend an die Seite stellen, daß derselbe Dichter und Denker, den die Orthodoxen seiner und der folgenden Zeit aufs heftigste befehdeten, den aber die Masse der Nation als einen der vornehmsten geistigen Befreier Deutschlands zu verehren gewohnt ist, doch wieder von Männern der Rechten für sich in Anspruch genommen, von Männern der Linken vermeinter Halbheit wegen abgelehnt werden kann" (Erich Schmidt, II S. 446). Lessing befand sich im Ringen um die Weltanschauung, nicht hinsichtlich des Zieles, sondern der Einschätzung des Alten und Langerprobten. Die Entdeckung des Menschen und edler Menschlichkeit, dieser Gedanke und seine Notwendigkeit standen ihm klar vor Augen. Man bedenke auch, daß die Aufklärung die Verlorenheit in Hexenprozesse vollends überwand, jenes Unwesen, das, in beiden Lagern üblich, in beiden auch zu hochherzigem Widerspruch aufrief. Dazu kam seine Freude am Streiten, an Einwürfen, Bedenken, die er sich und anderen stellte, um selbst zu lernen, was Mißverständnisse genug verursachte. Erich Schmidt hebt seine „spekulative Gabe", wodurch er sich eben über die Verstandesaufklärung erhob, „seine seltene Denkschärfe" als unbedingte Tatsachen hervor sowie seine Vorliebe für „mathematischen Kalkül", wodurch er oft zu allzu schroffen Unterscheidungen verführt wurde. Die geometrische Methode mit all ihren Licht- (Klarheit) und Schattenseiten (Künstelei in rein geistigen Fragen) beherrschte ja die Zeit seit Baco und Descartes. Lessing geht nicht gern mit dem Letzten heraus, soweit es ungegoren ist, und er hütet sich, es gleich mit allen Lagern zu verderben. Exempla terrent. Nicht aus Mangel an Mannesmut, sondern weil dies jede Durchsetzung seiner Gedanken unmöglich machte.

Der höchste Ausdruck des neuen Lebensideals ist Nathan der Weise, ein vom „Enthusiasmus der reinen Vernunft erzeugtes und beseeltes Gedicht" (Fr. Schlegel). Wie dieses Werk aus dem innersten Erlebnis erwuchs, hat W. Dilthey unübertrefflich dargestellt (S. 112): „Die Stimmungen, die in ihm auf- und niederwogten, verkörperten sich in den Gestalten des Dramas..., er hatte gelitten und genossen, wie der königliche Saladin, in dem Machtbewußtsein geschichtlichen Wirkens; er sehnte sich doch wie sein Al Hafi nach der Freiheit der Wüste; die Welt-

verachtung und der Trotz des Tempelherrn waren ihm nur zu vertraut: wie Nathan hatte er sich selbst überwinden müssen, um fortzuleben und fortzuwirken. So war in diesen Charakteren sein eigenstes Leben." Es gibt nur ein wundervolles Ergänzungsbild zu Nathan d. W.: R. Wagners Meistersinger. Es ist nicht unsre Aufgabe, das Vermächtnis Lessings ausführlich zu besprechen, aber Tatsache, daß ein solches Werk voll höchsten und reinsten Idealismus, nicht voll ironischen Darüberstehens, sondern aus dem innersten Gemüte aufstrebend, nur in Deutschland entstehen konnte. An Goethes Iphigenie, an Schillers Jungfrau von Orleans, an R. Wagners Parsifal müssen wir gedenken, wenn dieses hohe Lied uns in seinen Bann zieht. Höhenluft umweht jeden, der es nicht in Befangenheit ablehnt. Trotz aller formalen Schwächen, die uns hier nichts angehen. Der Staatsgedanke, für den die Zeit wenig übrig hatte, scheidet aus, ebenso das Vaterland. Der Erbfehler der Deutschen macht sich mehr als je bemerkbar. Wir führen schlecht, wenn wir Bismarcks Geist verleugneten. Fr. Schlegel hat recht, daß dieses Schauspiel die „Rückkehr" notwendig macht, zur Selbstbesinnung mahnt. Auch wirkte das Ganze vielleicht freier, wenn es als Zukunftsbild auch in die Zukunft verlegt wäre. Saladin, der durch die Aufklärung längst veredelte Saladin, ist noch mehr idealisiert. Wenn Lessing die israelitische Religion in der E. d. M. noch einigermaßen zurücksetzt, so macht er es hier wieder gut. Und doch, es wäre ein großer Irrtum, in den höchsten Vertretern dieser Dichtung Vertreter einer positiven Religion zu sehen. Die führenden Personen sind edle, fröhliche Menschen, trotz aller Lebensnot, die sie erfahren haben, oder erheben sich zu dieser Stufe. Nur der Patriarch Goeze wandert ungebessert und ungelehrig in den Schluchten des Fanatismus weiter. Eine „stille Verbrüderung mit sympathisierenden Geistern", wie es in dem Aufsatz „über eine Aufgabe im T. Merkur (1776) und ähnlich späterhin heißt. Ein auserlesener Kreis von gesinnungsverwandten, über Kleinlichkeiten erhabenen Menschen, jeder erfüllt von Edelsinn und hoher Erkenntnis. „Edle Einfalt und stille Größe!" Wie Nathan alles Gewaltsame dämpft, wie er die Bewährung der einzelnen Religion im Geist und in der Kraft des Handelns sieht. Nur ein echter Ring befindet sich darunter, die Erfüllung der Humanität.

Wir aber schlagen die Augen nieder, wo und ob dieses Kleinod bei allen Völkern zu entdecken sei, und sehen uns doch durch die Lektüre des Dramas innerlich angeregt und getröstet. Nie wird der hohe Gedanke der Humanität mehr aus dem Lebenskreise der Menschheit entschwinden. Der reinste Geist des Zeitalters und der Edelglanz der Seele Lessings leuchten auf. Aber wir kehren auch zur Wirklichkeit zurück, vor der alle unerfüllten Träume verfliegen, und suchen im Streite der Völker unser Bestes, unsre Zukunftsaufgabe zu wahren. Alles Weltbürgertum ist von Übel, wenn es des eigenen Vaterlandes vergißt. Ob in Zukunft, wissen wir nicht, jedenfalls aber, daß wir durch Ausbildung und Steigerung unseres Volkstums der Menschheit den besten Dienst erweisen.

Zur Literatur.

Wichtigere ältere Schriften von G. E. Guhrauer, H. Ritter, C. Hebler, G. Spicker, Zeller; dazu die Darstellungen von Kuno Fischer, Jodl, Überweg-Heinze, Windelband. Von besonderen Arbeiten hebe ich hervor: Wilhelm Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, 3. Aufl., Leipzig, Teubner. — Joh. Dembowski, Studien über Lessings Stellung zur Philosophie I, Progr. Königsberg 1888. — Aurelie Horovitz, Beiträge zu Lessings Philosophie (Berner Studien zur Philosophie, herausg. von L. Stein, Bd. LV), Bern 1907, Scheitlin, Spring & Co. — Gustav Kettner, Lessings Dramen im Lichte ihrer und unserer Zeit, Berlin 1904, Weidmann. — Ernst Kretzschmar, Lessing und die Aufklärung, Leipzig 1905, Bernhard Richter. — Paul Lorentz, Lessings Philosophie, Leipzig 1909, Dürr (Philos. Bibl., Bd. 119). — Otto Nieten, Lessings religionsphilosophische Ansichten bis zum Jahre 1770 . . ., Diss. Bonn 1896. — Erich Schmidt, Lessing 3. Aufl., Berlin 1909, Weidmann, bes. 2. Bd. — Chr. Schrempf, Lessing als Philosoph, Stuttgart 1906, Frommann. Nachträglich erschienen: Heinrich Kofink, Lessings Anschauungen über die Unsterblichkeit und Seelenwanderung, Straßburg 1912, Trübner (vgl. Arnsperger, Lessings Seelenwanderungsgedanke, 1893).

Johann Gottfried von Herder

Kritische Wälder
oder
Betrachtungen die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend.
1769

Vorbemerkungen. Herders Jugendschrift, „Herrn Lessings Laokoon gewidmet", gewinnt und verliert ihr Bürgerrecht in der Schule mit dem Werke, an das sie anknüpft. Ihre Schicksale sind unzertrennlich miteinander verflochten. Sie ist eine wertvolle Ergänzung, vielfach Berichtigung des Laokoon. Lessing empfindet gleich die Bedeutung dieser Arbeit, die nach damaliger Gepflogenheit zuerst anonym erschien. „Der Verfasser sei indeß, wer er wolle: so ist er doch der einzige, um den es mir der Mühe lohnt, mit meinem Krame ganz (mit der Fortsetzung des Laokoon) an den Tag zu kommen." (An Nicolai, 13. Apr. 69). Es sprechen auch andere Gründe für einige Berücksichtigung. Von Herder lesen wir in der Schule wenig oder gar nichts. Es ist sein Schicksal, daß die besten Gedanken von ihm in die Allgemeinheit übergegangen sind, ohne daß wir an den Urheber denken; vielleicht schließt dies die höchste Anerkennung in sich. Aber sein Name soll doch nicht ein leerer Begriff bleiben, der höchstens in der Literaturstunde auftaucht. Wir alle haben von ihm noch zu lernen. Ist nun das Erste Wäldchen geeignet, eine lebendige Vorstellung von seiner Eigenart zu vermitteln? In mehr als einer Hinsicht. Der erste Abschnitt über Winckelmann und Lessing bleibt ein Meisterstück, zugleich eine Stilprobe. Inhaltlich schafft die Einführung besonders des Energiebegriffes eine bleibende Grundlage. Und schließlich: Die Jugend mutet am meisten das Jugendliche an, Werthers Leiden und die blühenden lyrischen Jugendgebilde Goethes mehr als seine Altersdichtung. Das ist einmal so, und wir werden es nicht ändern, da wir aus der jungen Welt ehrwürdige Weltweise weder machen wollen noch können. Durch das „Wäldchen" beginnt der Sturm zu rauschen, die Sprache — eine Hochflut von Gefühlskraft, die alle Fesseln und Regeln sprengt — ist für den jugendlichen Herder schon recht charakteristisch. Und wie hochmodern klingt sie in mancher Wendung! Individualistisch, durch keine Gegenmacht beschränkt, sind auch viele Urteile gefärbt. Ein brausender Strom, der seinen Weg sucht.

Der unterrichtlichen Behandlung stehen zwei Möglichkeiten offen, entweder unmittelbare Anknüpfung an die einzelnen Gedankenkreise des Laokoon — bei ganz beschränkter Zeit — oder selbständige Lektüre nach dem Abschluß. Nur letzteres Verfahren bringt ein ungefähres Gesamtbild zustande, eröffnet den Einblick in seine sprachliche Ausdrucksweise. Manches kann der häuslichen Arbeit überlassen bleiben; aber ohne sorgfältige Mitarbeit des Lehrers findet der Durchschnittsschüler keinen Zugang zu den schwierigsten Teilen. Lesenswert sind vor allem der erste Abschnitt und die Gedanken über ἔργον und ἐνέργεια.

Kant, der keinen Spaß verstand, wenn jemand gegen die Klarheit der Gedankenführung sündigte, hat später in der Rezension von Herders „Ideen zur Philosophie der Geschichte" die bedenkliche Frage aufgeworfen, „ob an manchen Orten das Gewebe von kühnen Metaphern, poetischen Bildern, mythologischen Anspielungen nicht eher dazu diene, den Körper der Gedanken .. zu verstecken als ihn wie unter einem durchscheinenden Gewande angenehm hervorschimmern zu lassen". Das geht zu weit; Herder schreibt eben, wie er schreiben muß. Aber etwas von dem Vorwurf der „orientalischen Beredsamkeit", wovon Kant schon früher spricht, trifft doch zu, mehr freilich auf andere, z. B. Nietzsche. Es ist deshalb eine wichtige und auch schwierige Aufgabe, die zugrunde liegenden Kerngedanken klar herauszuarbeiten. Dabei wird dann auch einiges Verständnis der eigenwüchsigen Darstellungsform Herders für die Schüler „hervorschimmern".

Die Überschrift ist eine wörtliche Übersetzung von ὕλη oder silva, Stoff, Material, „unordentliche Kollektaneen". Um „artigen Wortspielen" vorzubeugen, fügt Herder im „Beschluß" die erklärende Bemerkung bei: „In mehr als einer Sprache hat das Wort Wälder den Sinn von gesammelten Materien ohne Plan und Ordnung."

Winckelmann und Lessing.

Winckelmann, dessen Hauptwerk Herder siebenmal gelesen hat, ist sein vergöttertes Vorbild. Bei der Nachricht von seinem gewaltsamen Tode (8. Juni 68) findet er ergreifende Worte tiefsten Schmerzes. Dieser Abschnitt (24) ist deshalb hier einzugliedern. Der Anhauch des Erhabenen umschwebt damit die nachfolgende Darstellung. Alles wird in einen höheren Schaukreis gerückt (vgl. Goethes Winckelmann, „Hingang"). Es war Herders ehrfürchtige Sehnsucht, dereinst von diesem Großen, „dem Griechen unsrer Zeit", ein Zeichen der Ermunterung zu erfahren. Idee und Wirklichkeit! Lange vermag er das Entsetzliche nicht zu glauben. „Tränen der Wehmut", „wilde Traurigkeit". Und wer begreift dies nicht? Ihm fühlt er sich verwandter als dem kühleren, kritisch prüfenden Lessing, dem aller Gefühlsüberschwang fremd ist. Deshalb liest sich die Gegenüberstellung beider Männer, die viel Bewunderung fand und noch in den „blendenden Antithesen" von Gervinus über Goethe und Schiller

nachhallt, doch mehr als ein dithyrambischer Lobgesang auf ersteren. Mit einem Preisliede beginnt die Darstellung und als Totenklage endet sie. Es ist der erste und meisterhafte Versuch, die Wesenheit der beiden so verschiedenartigen Naturen zu erfassen.

Zunächst — das anfängliche Lob klingt nie so echt wie vorausgehender Tadel — widmet Herder dem kritischen Scharfblick, dem feinen Geschmack, der dichterischen Gabe Lessings Worte hoher Anerkennung und bezeichnet als seine Aufgabe eine Betrachtung des, wie er sofort richtig empfindet, unvollendeten Werkes. Er will also, und darin liegt etwas durchaus Modernes, nicht etwa die Rosinante des Kritikasters tummeln, indem er nach üblichen Rezepten verhimmelt oder verdammt, sondern sich in die „Schönheiten" des Laokoon vertiefen und im Anschluß daran seine Gedanken vorbringen. Anstatt dieser Gedanken — folgt ein scharfer Ausfall gegen das Geschmeiß der „Kunstrichter". Ein sehr bezeichnender Zug. Es packt ihn unwillkürlich die Entrüstung über die Claquen- oder Cliquenwirtschaft der Firma Klotz u. Ko., die Wut über ihre blöde Unart, den einen gegen den anderen herauszustreichen oder auszuspielen, ein Ekel über ihr Unvermögen, entgegengesetzten Individualitäten gerecht zu werden. Das deutet in der Tat immer, wo und wann es geschieht, auf innere Beschränktheit („Philister" nach Goethe) hin. Damit ergibt sich ein natürlicher Übergang zu dem schönen und ergreifenden Charakterbilde, das er von beiden entwirft. Es trifft in den großen Zügen zu, und deshalb widerstrebt es mir, Kleinigkeiten zu bemängeln.[1]) Standpunkt: Warum können wir nicht zwei so originale Menschen nehmen, wie sie sind? Grundgefühl: tiefe Verehrung und edles Selbstbewußtsein, keine sklavische Anbetung.

Mit feinfühligem Verständnis durchschaut Herder die stärkste Seite in Lessings Begabung: den Kunstrichter, „der sich selbst als Dichter fühlt". Dagegen ist Winckelmann kein Dialektiker, vielmehr ein Künstler und zugleich „ein würdiger Grieche, der aus der Asche seines Volks aufgelebt ist, um unser Jahrhundert zu erleuchten". Ähnliches in Goethes Aufsatz. Winckelmann ist ihm der Phönix des Jahrhunderts, die Verkörperung der Sehnsucht nach echter Kunstschönheit, des rückhaltlosen Versinkens in der Kunst, ein schönheitstrunkener Jünger der Griechen, zu deren Altären er selbst seit Jahr und Tag wallfahrte. Deshalb liegt für den einen die Poesie, für den anderen die bildende Kunst abseits vom Wege; „denn das sind die Schranken der menschlichen Natur, auf einmal nur eines sehen zu können, was man will und wie man will". Ein schöner und wehmutvoller Gedanke, würdig, im Werther seinen Platz zu haben. Lessing und Winckelmann können sich nie auf gleicher Bahn bewegen, nur ergänzen; sie sind geschieden wie blanker Stahl und flammendes Feuer.

Aus diesem Grunde widersprechen sich auch ihre Zwecke. Lessing will aufklären, „die Grenzen zweier Künste bestimmen", den Wirrwar lich-

1) Die Ergänzung bildet ohnehin Goethes „Winckelmann".

ten, Winckelmann aber erleuchten und erwärmen, eine „historische Metaphysik“ (darüber nachher) des Schönen liefern. Er ist keine Kampfnatur wie Lessing, höchstens daß er Entweiher des Heiligtums alter Kunst mit einem „Nebenstreiche züchtiget“. Mit untrüglichem Scharfsinn erfaßt Herder zugleich die Aufgabe, deren Lösung der Laokoon anstrebt: die poetische und malerische Schönheit zu unterscheiden, weshalb von dem „Innern der Kunst“ nur das Zugehörige seine Stelle findet (vgl. Philoktet). Daran hätte er festhalten sollen; aber er will ja nicht eigentlich Kritik üben, mehr sich zu der Frage äußern.

Dem Gegensatz ihrer Charaktere entspricht die Verschiedenartigkeit ihrer Darstellungsform. Der Nachdruck ruht hierbei auf der Hervorhebung des Abgeschlossenen, in sich Ruhenden und Vollendeten (vgl. den Anfang des 2. Abschnittes) und des Werdenden, des unruhigen Vorwärts, des Ringens und Strebens (Lessing). Deshalb mutet ihn die „Geschichte der Kunst des Altertums“ an wie ein Wunderwerk edler Einfalt und stiller Größe, ihre Gedankenwelt wie das unendliche Meer, wo der Blick sich anfänglich verwirrt und verliert. Dann erst tauchen Gestalten auf, herrlich und groß, in endloser Reihe (ossianische Stimmung). Wenn wir den Vergleich Herders weiterführen dürfen: Lessings Darstellung erscheint dagegen wie ein dahinflutender Strom mit seinen Quell- und Nebenflüssen, der trotz aller Biegungen und Krümmungen seinen Lauf sicher verfolgt.

Dieser Gegensatz erstreckt sich sogar bis auf die Zieraten oder Blumen der Schreibart, wie man damals zu sagen pflegte. Winckelmann ergeht sich in schlicht erhabenen Gleichnissen, deren Motive er oft der großen Natur entnimmt. Lessing dagegen bevorzugt Bilder aus dem Alltagsleben, der Fabel, treffende Vergleiche, scharfgespitzte Geschosse, wodurch er seiner Schrift „Munterkeit“ und dramatisches Leben einhaucht. In der zweiten Streitschrift gegen Goeze, der seinen Theaterstil gerüget hat, gibt er selbst diese „Erbsünde“ zu, daß er gern Metaphern gebrauche, dabei verweile, sie sogar häufig zu Gleichnissen und Allegorien ausspinne. Und er kann von dieser „Sünde“ nicht lassen. „Was kann ich dafür, daß ich nun einmal keinen andern Stil habe?“ Zu wenig wird neuerdings sein Bekenntnis beachtet, an dessen Wahrheit zu zweifeln, auch gar kein Anlaß besteht: „Daß ich ihn nicht erkünstle, bin ich mir bewußt.“

Nur eines, was sich auch auf Lessing bezieht, hat Herder an Winckelmann zu beanstanden, sein „Geschichtsgebäude“. Mit dem Namen des „würdigen Griechen“, den er ihm verleiht, ist diese Einschränkung schon angedeutet. Winckelmann sucht als antike Natur mit der ganzen Fülle seiner Gefühlskraft die Eigenart des Griechentums zu ergreifen; aber ist er „auch unter den Ägyptern ein Ägypter und unter den andern Ungriechen auch ihr Zeitgenosse und Landesmann? So sollte es sein und ist's nicht immer“ (1768; II S. 119 ff.). Ebenso gehe er von dem unverbrüchlichen Grundsatz aus, daß die Griechen die Schöpfer echter Kunst seien, und wird so den andern Völkern nicht gerecht. Das ist historische Bedingtheit. Und

Herders Überlegenheit besteht hauptsächlich darin, daß er mit geschichtlichem Sinn urteilt und den Begriff der Entwicklung aufnimmt. „Wie die Natur uns gegeben, unsre Augen zu öffnen; so die Geschichte, unsre Ohren." Einer der vielen Geistesblitze des Magus im Norden (II S. 17), der Suphans Äußerung über Goethe (Auge!) und Herder (Ohr!) ankündigt. Andrerseits darf man auch nicht zu weit gehen. Herder handelt in dem Aufsatz über Thomas Abbts Schriften (1768; II S. 259) von dem Gegensatze antiker und neuzeitlicher Biographien. Erstere stellen den Mann in Taten und Handlungen dar, „die bis auf die kleinen Nuancen Verräter seiner Seele sind", letztere sind „Romane", häufig der „Autoren" selber. Man soll auch, ohne daß ich auf die Bedenken dieser Unterscheidung eingehe, die Verdienste Herders, seine Vielseitigkeit nicht überschätzen. Sind seine geschichtlichen Deutungen in der Tat die Sachen selbst? Mit Beziehung auf die ägyptischen Göttergestalten fällt er das beherzigenswerte Urteil: „Nur in der Ruhe wohnt Ewigkeit", eine Weiterführung des bekannten Winckelmannschen Ausspruchs. Oder sind es nicht vielmehr Abbilder seines allerdings (auch infolge der historischen Besinnung) sehr vielseitigen Ich? Aus den „Ideen . . ." ließe sich dies leicht nachweisen. Überall, wo es sich um Lebensdarstellung handelt, begreift der einzelne oder die Zeit, statistisch beziffert, nur das Verwandte, d. h. stückweise. Die Gegenwart lehnt die klassizistische und romantische Auffassung der Antike ab; hat sie trotz aller Einzelkenntnis und kritischen Besonnenheit ihr Wesen vollständig ergründet? Selbst von der berühmten Darstellung, die Mommsen von Julius Cäsar gegeben hat, bröckelt schon weniges ab. Es ist im Grunde doch der Cäsar Mommsens, der natürlich ungleich größer ausfiel als die Cäsarlein anderer. Die letzte und innerlichste Zusammenfügung alles Gegebenen ist kunstartig, und in diesem Sinne glaube ich es zu verstehen, wenn Rich. M. Meyer selbst philosophische Systeme als Dichtungen bezeichnet. Trotzdem bleibt der bekannte Unterschied bestehen.

Ebenso bleibt es auch bewundernswert, mit welcher Sicherheit des Gefühls Herder die Eigenart beider Persönlichkeiten in lebensvollen Bildern und doch in scharfen Umrissen zeichnet. Er trägt auch etwas von Lessing in sich wie von Winckelmann und dazu, was beide nicht besitzen. Man empfindet die Nachbarschaft des Sturmes und Dranges in dem lodernden Haß gegen die Maulwürfe, welche „die wenigen blumen- und fruchtreichen Auen des Genies" noch vollends verwüsten wollen, in der Sehnsucht nach Menschengröße, in dem Ekel gegen das leidige, philisterhafte „Rubrizieren", das sich erst dann zufrieden gibt, wenn es den lebendigen Menschen, das Urrätsel, unter Paragraphen einordnen und danach abtun kann. Seine Gefühlsäußerungen lassen sich wie alles Individualistische zwar bestreiten, jedoch nicht im eigentlichsten Sinne widerlegen. „Denken, Empfinden und Verdauen hängt alles vom Herzen ab. Wenn dieses primum mobile eines Schriftstellers nicht elastisch genug ist, so ist das Spiel aller übrigen Triebfedern von keinem Nachdruck noch

Dauer" (III S. 381). Schon vorher hat Hamann als eine Folgerung festgestellt: „Was man glaubt, hat daher nicht nötig, bewiesen zu werden . . ., weil Glauben so wenig durch Gründe geschieht als Schmecken und Sehen." Freilich gibt es auch hierin eine fortschreitende Entwicklung und Verinnerlichung. Es ist an der Zeit, daß uns der berufenste Forscher, Rudolf Unger, eine neue Ausgabe der Werke dieser, Herder an Genialität teilweise überragenden Persönlichkeit beschert.

Wenn wir von Lessing kommen, fühlen wir uns gleich beim Eintritt ins „Wäldchen" in einem neuen Lebenskreise. Andere Nährkräfte, andere Ausdrucksweise. Heißer wallt das Blut in den Adern, eine Fülle jugendlicher Gefühlskraft strömt aus der Seele Herders. Diese Unmittelbarkeit kannte Lessing im gleichen Maße nicht, oder er scheut sie wenigstens. Er kühlt das Feuer der Empfindungen ab, indem er die Gedanken daraus entwickelt, und diesen erst haucht er wieder Leben ein. Dazu drängen sich in Herders Darstellung fast überreich Erinnerungsbilder ein, Zeugen vielseitiger Belesenheit oder auch ein Zeichen starker Begabung, rascher Beweglichkeit der Phantasie; denn diese plötzliche Herstellung von Beziehungen ist nicht einem jeden gegeben. Unruhe und Unstäte, vielfach auch Gedankensprünge, verbinden sich notwendig damit. Die vielen Metaphern und Anspielungen entnimmt er teils der antiken Mythologie und Literatur (Apollo Smintheus, damals als Gott der Mäuse gedeutet, Minerva, Aphrodite; quakende Frösche nach Aristophanes) oder der Geschichte (Claudius für Caligula) oder neueren Dichtern (Lalage). Andre Bilder und Vergleiche mögen mehr unbewußte Anklänge (Pestilenz — ein Feld von Kriegsmännern — Homer) oder selbständig sein (urteilen im Schlafe, das Rad läuft). Daneben spöttische oder auch ironische Wendungen: die Boten Apollos, „auf dem Theater winseln", was auf den nächsten Abschnitt hinweist. Klopstock und Ossian stehen Pate. Bezeichnend ist die — scheinbar — ungefüge Satzbildung: „Er, dem, wie jenem griechischen Künstler . . ." Der Strom der Empfindung sprengt die Form, zerstört alle Ordnung. Und trotzdem geht eine starke Wirkung davon aus. Es ist pathetische Vortragsweise, die erst beim Anhören zur Geltung kommt.

Einige Bedenken seien nicht ganz unterdrückt. Das Induktive oder die Darstellung des Werdenden fallen nicht unbedingt mit dem Dichterischen zusammen. Es kommt auf die Art der Einstellung des Schaffenden an. Herder wird auch, wie Kettner zutreffend bemerkt, „in keiner Weise der Mannigfaltigkeit der Form in Winckelmanns Schriften gerecht" (S. 25). Er sieht eben in Winckelmann nur den Meister; auch schweben ihm die späteren Hauptbegriffe ἔργον und ἐνέργεια vor Augen. Überhaupt fördert das Herausarbeiten des Gegensätzlichen immer gewisse Einseitigkeiten zutage. Goethe trifft das Richtige. Winckelmann besitzt „keine eigentliche Neigung zur Poesie; aber „in seinen Beschreibungen der Statuen . . . tritt er als ein tüchtiger, unverkennbarer Poet auf". Einige Bilder sind unangebracht oder gesucht, was ich wohl nur anzudeuten brauche.

Der Streit um die Auffassung des Philoktet.

Die Ausführungen in 2 und 5 rechtfertigen wohl die Behandlung im Unterrichte. Herder bietet nicht nur Kritik, sondern auch eine Ergänzung. Er hält sich nicht von einseitigen Urteilen frei: Agamemnon, „der herrlichste der Griechen“ vor Troja. Hierin wird ihm wohl niemand beistimmen. Seine Auslegung der „Illusion“ ist stürmerisch; in dieser Zeit verwechselte man Kunst und Wirklichkeit. Um Mißdeutungen vorzubeugen, wiederhole ich die Auffassung Lessings: Wahrscheinlichkeit, nicht Wahrheit, so daß wir daran glauben, nicht aus der Stimmung herausgerissen werden. „Wehe mir! es fährt mir durch die Nerven!“ Der Geist der Humanität schwebt über diesen Herzensergießungen. Es ist ein Unding, sich die griechische Tragödie, auch des Sophokles, so zahm, so iphigenienhaft vorzustellen. Das: παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν, die ganze Schar der Selbst- und Muttermörder, derer, die sich blenden, die geschlachtet werden wie der Stier an der Krippe usw., redet eine deutliche Sprache. Die Nerven der Griechen waren stärker als der Rokokomenschlein oder der Wortführer der Menschlichkeit, die sich vor den grauenhaften Möglichkeiten des Lebens künstlich verschließen, sich in eine Welt des schönen Scheins hineinträumen. Kein weiblich angehauchtes Zeitalter gebiert die große, starke Tragödie. Der untiefe „Realismus“ erstreckt sich oft nur auf die Ausmalung des Zu- und Umständlichen, kommt mitunter nicht zur vollen Wucht des Tragischen, weil er mit dem Zufall spielen muß. Da redet man von Abschwächung, Milderung, ohne zu fühlen, daß damit der tragische Nerv, ähnlich beim Zahnarzt, ertötet wird. Die Natur geht furchtbar und entsetzlich zu Werke, zu leicht entschwindet dem Geruhsamen alles Verständnis, oder er will davon nichts hören. Damit wird begreiflicherweise nicht dem Grausamen oder gar dem Grausamlichen das Wort geredet, sondern dem ehernen Zwang der Notwendigkeit, indem sich selbst der hochauf strebende Mensch so entscheiden muß, seinem Charakter gemäß, das Recht vorbehalten. Die Tragödie kennt die „humanitäre“ Mitleidstheorie nicht, sie ist Krieg, nicht Frieden, wiewohl ihr der Regenbogen nicht fehlt. Niemand hat „herber“ über das Wesen der griechischen Tragödie geurteilt als Anselm F e u e r b a ch, der Vater, indem er sich gegen den, vielleicht dramaturgisch berechneten, Grundsatz wendet, als sollten „Schlachten, Kämpfe und Blutszenen“ durch Verlegung hinter die Kulissen gedämpft, ihr Eindruck verringert werden. „Zuverlässig mußte und sollte auf der Bühne das Geheimnisvolle, womit die Blutszene vor sich ging, die Schauder derselben erhöhen, und wollte der Tragiker zum mindesten die Steigerung bis zum Entsetzlichen verhüten, warum ließ er nicht das Angstgeschrei der Sterbenden verstummen? Er verhüllt das Auge, damit er um so sicherern Erfolges denjenigen unserer Sinne treffe, welcher am schnellsten und tiefsten in die Region des lebhaftesten Mitgefühls . . . führt . . . . Es bedarf dann nur noch einer empörenden Herb-

heit . . (vgl. Sophokles' Elektra V. 1408), um den äußersten Gipfel des Furchtbaren zu erreichen . . So wurde schon die Darstellung für sich ein Symbol der unerbittlichen Schicksalsmacht" (Der Vatikanische Apollo, S. 290 ff.). Dies nur zur Aufklärung der Stellungnahme, obwohl Lessing und Herder, beide in ihrer Art, unter dem Friedenszeichen der Humanität stehen. Wie verhält es sich überhaupt mit den drei Beurteilern? Winckelmann sieht seine Anschauung der σωφροσύνη in das Drama hinein; Herder sucht zu vermitteln, er hat seinen Philoktet; Lessing beschränkt sich auf das Notwendige. Leider können wir den Kronzeugen Sophokles nicht persönlich vernehmen.

Der Tatbestand ist folgender. Mit rührenden Worten bittet Philoktet den Sohn seines Freundes, „des herrlichsten Helden vor Troja", ihn mitzunehmen in die Heimat: „überwinde dich! Wirf mich, wohin du willst, . . an einen Platz, wo ich deinen Leuten am wenigsten zur Last falle!" Immer ist er voll Angst wegen seiner ekelhaften Krankheit, weil es oft sein Schicksal war, schnöde zurückgelassen zu werden. Den Chor erfaßt Mitleid; aber Neoptolem verweist ihm diese Anwandlung von Gefühl, wieder mit Rücksicht auf die Krankheit, auf das Widerliche des Zusammenseins im engen Raum. Schauer über die θεία τύχη, das Unfaßbare des göttlichen Ratschlusses, bildet den Grundakkord des folgenden Chorgesangs. Zweifellos liegt ein schwerer Frevel des Philoktet vor; ohne ein Verschulden (vgl. V. 194) konnte sich der fromme Grieche ein solches Schicksal nicht vorstellen. Auch Herder nimmt eine „Strafe des Gottes" an. Auf dem Wege zum Schiffe bekommt nun der glücklich Unglückliche einen Anfall seiner Krankheit. Zuerst sucht er den Schmerz zu verwinden; aber es wird immer ärger, wie es bei solchen Leiden der Fall ist. Kein Verschweigen mehr möglich; deswegen übergibt er dem Sohne des vielgeliebten Helden sein Teuerstes, das gepriesene Gewaffen des Herakles, den Bogen. „Der Anfall ist scharf, aber kurz" und gipfelt in der inständigen Bitte, ihm den Fuß abzuschlagen, seines Lebens nicht zu schonen. Nicht nur ein „hohles, verzogenes ἃ ἃ ἃ", ein stärkeres φεῦ φεῦ, ἰώ entringt sich seiner Brust, ein Schmerzensausbruch in allen Tonarten vom dumpfen Ach bis zur gellenden ἰυγή (dem Klagegeschrei der „Frauen"), wie schon die Vokale in ihrer helleren Färbung anzeigen. Es bleibt dabei, daß dieses Motiv ein notwendiger Bestandteil der Dichtung ist. Freilich sucht Philoktet seinen Schmerz zu verbergen; aber wenn ihm dies glückt, bleibt Neoptolem wahrscheinlich ungerührt. Erst durch den gewaltsamen Ausbruch wird die entscheidende Wendung, wozu schon der Boden bereitet ist, in dem Sohne des Achilleus zustande kommen. Eine einfache Beobachtung führt zu dem gleichen Ergebnis. Es gibt ein Übermaß des Schmerzes, das für Augenblicke jede Schranke durchbricht, alle Besinnung, alles Schicklichkeitsgefühl niederreißt und den ursprünglichen Naturzustand wiederherstellt. Durchs ganze Drama hallen die Schmerzensschreie des Unglücklichen, immer wieder zuckt in den Beteiligten die gräßliche Erinnerung auf, wird das Motiv wiederaufgenommen und verstärkt (im Prolog; ein

markerschütternder Schrei verkündigt sein Auftreten). Natürlich ist es kein Schreisolo, wie sich's Herder vorzustellen scheint.

Er tut Lessing unrecht, daß er dessen Worte so auffaßt, als sei „Geschrei der Hauptton, das Hauptmittel, Teilnehmung zu wirken". Es genügt, auf das schöne Bild vom Felsen, den die Wellen zwar ertönen machen, aber nicht erschüttern, zurückzuverweisen. In der Tat wächst gerade dadurch die Gestalt des unbeugsamen Helden ins Riesenhafte. Der Grund des Mißverständnisses liegt darin, daß Herder ein einzelnes Bauglied aus dem Gefüge des Laokoon herausnimmt und daran, ohne auf den Zusammenhang zu achten, Kritik übt. Er hat also den eigenen Grundsatz: „Man muß Lessing erst verstehen, ehe man ihn widerlegt", nicht genügend berücksichtigt; sonst wäre ihm nicht entgangen, daß dieser den Zugang im Laokoon von einer „Nebenseite" nehmen mußte. Vorliebe für Winckelmann trübte seinen Blick, dies findet seine Bestätigung auch darin, daß er auf die Ergänzungsfrage, Laokoon im Vergil, erst zum Schlusse eingeht.

Trotzdem bieten Herders Ausführungen viel Erfreuliches und gar manches, was über den Laokoon hinausweist. Der wichtigste Fortschritt besteht in der veränderten Einstellung zur Kunst, wobei freilich die Begriffe Mitleid und Mitgefühl vorherrschen. Und doch urteilt Kant (Coll. anthr. = Brauer, 1779): „Klopstock ist lange kein eigentlicher Dichter, denn er rührt nur per sympathie, indem er als ein gerührter redet." Es muß also damit seine besondere Bewandtnis haben, was ich hier nur andeuten kann. Wie sein großer Lehrer Winckelmann überläßt sich Herder mit der ganzen Kraft der Seele den „Eindrücken der Vorstellung", ohne zu klügeln, ohne nach Regeln zu fahnden. Empfindungsfähigkeit, liebeglühende, trunkene Hingabe: es läutet Sturm. Sich in dem anderen zu erleben und pathetisch auszuleben, ein unwiderstehlicher Drang nach starker Rührung oder Erschütterung wird die herrschende Leidenschaft. „Ein empfindbares und gefühlvolles Herz"! (1766; I S. 53). Nicht umsonst hat sein glutvoller Sinn sich an den Orakelsprüchen Hamanns genährt, der für die Urrechte des Herzens gegen Vernünftelei eintritt, der später (wie noch ähnlich der nachitalienische Goethe) das Wort spricht: „Es gibt eine Intensität in unsern Empfindungen, daß selbst die Hyperbeln der Sprache sich bloß wie Schattenbilder zum Körper der Sprache verhalten" (V S. 258). Damit eröffnet sich ein Gegensatz zwischen Herder und Lessing, der jedoch nicht unüberbrückbar bleibt. Lessing setzt die Empfindungsfähigkeit des Dichters voraus und berücksichtigt besonders sein Verfahren, also technische und formale Regeln, und die Wirkung. Herder bemerkt (1767), daß Shakespeare im Hamlet oder Lear „ohne alle Anlage (d. h. ohne regelmäßigen Aufbau) den Zweck des Trauerspiels erreiche". Also originales gegen kunstmäßiges Genie. Beide Standpunkte sind einseitig. Aber schon einige Jahre darauf (um 1773) heißt es (V S. 221) von König Lear: „Alles ... zu Einem Ganzen sich fortwickelnd." Und von Hamlet: „Und hier — Himmel! wie wird das Ganze der Begebenheit mit tiefster Seele fortgefühlt und geendet!" Auch das schöpferische Genie höchster Art

hat seine Form, die sich aus dem Ganzen innerer Lebensfülle gestaltet; aber freilich ist sie anders als bei den Kleinen und Kleinsten. „Wir dichten nämlich nichts, als was wir in uns fühlen." Inneres Leben und formende Kraft, womit Herder das Beste aus Lessings Anschauungen herübernimmt und zu einem Ganzen verschmilzt. Jedoch bleibt er seinem ersten Grundsatz immer getreu; er kann nicht anders, weil sein Ich so geartet ist, und behält im ganzen auch recht. In den „Briefen zur Beförderung der Humanität (8. Sammlung, 1796; XVIII S. 121 f.) schreibt er: „Form ist Vieles bei der Kunst, aber nicht Alles. Die schönsten Formen des Altertums belebet ein Geist, ein großer Gedanke, der die Form zur Form macht, und sich in ihr wie in seinem Körper offenbaret. Nehmet diese Seele hinweg; und die Form ist eine Larve." Insbesondere bedeutet die dichterische Form ohne „Gedanken und Empfindung" nichts; „ein schöngezimmerter Block", „Klinggedichte". Er schließt seine Ausführungen mit dem lehrreichen Satze: „Soll ich wählen, Gedanken ohne Form, oder Form ohne Gedanken: so wähle ich das Erste. Die Form kann meine Seele ihnen leicht geben." Die Entwicklungsstufe, welche das 1. Krit. Wäldchen bezeichnet, wird sich von selbst ergeben. Es genüge die Bemerkung Herders, daß sich Gedanke und Ausdruck verhalten müssen wie die Seele zum Körper (1767).

Jedenfalls findet damit eine völlige Umkehrung des inneren Verhältnisses zwischen Meister und „Kritiker" statt. Früher stand dieser neben oder gar über dem genialen Künstler, indem er ihm Gesetze und Regeln vorschrieb. Jetzt ist er — Vorklänge genug bei Lessing — bewundernder Zuschauer, glücklich, wenn er in dessen Welt eingehen darf. Und nicht mehr lange dauert es, so schwebt das Genie göttergleich empor, und in Entzückung und Schauer blickt der Betrachtende zu ihm auf.

Aus dieser Grundstimmung erklärt sich der selbstbewußte, teilweise gereizte Ton, den er gegen Lessing anschlägt. Öfters führt er dessen eigene Wendungen und Urteile gegen ihn ins Treffen (Schluß von 3), zuweilen mit ironischer Spitze („Der Sinn des Dichters gehet tiefer usw."). Daran reihen sich Sätze voll starken Selbstgefühls (z. B. „So kenne ich meinen Homer nicht". 4. „Einer von beiden kann nur recht haben... Damit dies mich nicht treffe, will ich auf guter Hut sein..."). Und das Grundmotiv, welches die ganzen Ausführungen beherrscht: „Hier liegt das Gesetz in meinem unmittelbaren Gefühle selbst" (5).

Ein Meisterstück Herderscher Darstellung, das auch die vorschwebende Richtung einhält, bildet die Schilderung der Eindrücke des Dramas. Eine Vergleichung mit der ganz anders gearteten Behandlung desselben Themas im Laokoon ist lehrreich. Hier klare Entwicklung der Gedanken mit nur leichten Wellenschlägen des Gefühls, dort löst sich alles in Stimmung und flutende Empfindungen auf. Das Ganze zerfällt in zwei Abschnitte, die durch eine spöttische Bemerkung über die Brüllszene des Löwen geschieden sind. Der erstere schildert die Erweckung innerer Teilnahme (Mitleid und Entrüstung) für den unglücklichen, dem Verrate preisgegebenen

Menschen, der zweite für den Helden Philoktet. Die Auffassung hat etwas Kindliches an sich, indem sie fortdauernd Personen der Dichtung wie wirkliche Menschen behandelt, sich einfühlt und einsfühlt. Außerdem ist das Bild Philoktets stark ossianisch gefärbt, zugleich im Sinne der Humanität: ein sanfter Held. Es verbietet sich leider, den Ausführungen im einzelnen zu folgen.

Der frühere Hinweis auf den pathetischen Vortragsstil Herders findet hier seine Bestätigung und Ergänzung: „Hin also mit Auge und Geist in die athenische Bühne!" Vorher (2): „Lasset uns Sophokles aufschlagen..." Eine rhetorische Gebärde, die kaum anerworben ist, sondern in seiner Natur wurzelt. Rednerische Figuren verwendet er überhaupt in reichlicher Anzahl (Anrede, Steigerung, Fragen, Ausrufe usw.). Dies sind keine bewußten Grundbegriffe, sondern ursprüngliche Ausdrucksformen zur Mitteilung. Der Anfang stellt die Eigenart der Situation dar: weltferner Ort, am Ufer Fremde (Robinson!). Man denke sich nun eine Pause; jeder würde an sich oder andere dieselbe Frage stellen, denn die Stimmung birgt etwas Dämmerndes, nach Klärung Verlangendes in sich. Darauf setzt das Motiv des Mitleids ein, das sich in einer fortlaufenden Reihe von Ausrufen oder kurzen Sätzen kundgibt. Mithin sind seine Worte in der Tat Aussprache inneren Lebens, wie es sich in seiner Seele entfaltet. Und so muß es in ihm wachsen und aus ihm erblühen; denn „jeder ist eine eigene Menschenseele, die sich in keinem andern äußert" (2). Die Individualität beginnt immer mehr ihre Rechte zu fordern. Daß ihm auch die Fähigkeit zu kritischer Sichtung nicht fehlt, beweisen die kurzen Zusammenfassungen gegen Schluß.

Das Ergebnis des ganzen Abschnittes ist: Herder hat zwar Lessing in der Hauptsache mißverstanden; aber er spendet aus der Fülle seiner Seele, der Vereintheit aller Kräfte, wie er ihr Wesen bestimmt, wertvolle Erweiterungen in eigenwüchsiger Darstellung. Der einseitig dramaturgische Standpunkt, die „Technik des Dramas", wie alle bewußten und gezirkelten Absichten widerstreben seiner Natur.

Zur Belebtheit des Kunstwerks.

In diesem Abschnitt behandle ich Herders Ausführungen über das „Schöne" in der Kunst (6), über das Transitorische (9) und den Begriff der Energie (9, dazu 15, bes. Schluß), immer unter der selbstverständlichen Voraussetzung, daß es sich um Neues, Folgewichtiges oder Dauerndes handelt.

Herder stimmt mit Lessing in der Anerkennung des Schönheitsgesetzes in der bildenden Kunst überein; aber es sind wertvolle Anmerkungen, die er dazu fügt. „Man nehme nicht alle Zeiten gleich!" Schon vorher (4) hat er darauf hingewiesen, daß nicht alle Menschen und nicht alle Nationen „einerlei Grad der ästhetischen Bildung" erreichen. Später handelt er in der 1773 preisgekrönten Schrift „Ursachen des gesunknen Geschmacks

bei den verschiedenen Völkern, da er geblühet" eingehender davon. Seine Grundüberzeugung entspricht dem Standpunkte Hamanns (die Poesie als die Muttersprache des Menschengeschlechtes), indem er mehr an das Metaphorische denkt. Ein Satz daraus (V S. 607) möge hier seine Stelle finden: „Was wars, das die Kunst der Griechen schuf? Genie- und Thatvolle Überlegung." Von geschichtlicher Warte ist auch bemerkenswert, daß er dem „süßen Geschwätze" der Neuhumanisten oder Graeculi, die ihre „schönen" Kleinempfindungen den Griechen zumuten, das Handwerk zu legen sucht. Freilich ohne Erfolg. Späterhin (9) berührt er auch die Frage der vergeistigten Schönheit: „Durch unser Auge blickt eine Seele." Doch darüber wurde in den Ausführungen über den Laokoon genug geredet.

Mehr Interesse nehmen seine Bemerkungen über das Transitorische in Anspruch (9). Ein Satz freilich soll nicht übersehen werden (7, Schluß): „Bedeutung und Schönheit." Der schon in Winckelmann schlummernde Gedanke gewinnt hier bestimmtere Fassung. Im 9. Abschnitt zu Anfang spricht er das Werturteil, soweit es Lessings Stellung zu den Vorgängern betrifft, über den Laokoon mit Bestimmtheit aus. („So weit nun...") Wir können übrigens gerade hier sein eigenes Verfahren genau beobachten. Er knüpft an das Gegebene an, liest den kurzen Abschnitt nochmals für sich durch; dann bringt er seine Bedenken vor. Nicht als ob er den Zweck des Teilgliedes im Rahmen des Ganzen bestimmte, sondern indem er einzelne Gedanken, die ihn zum Widerspruch reizen, herausgreift, entsteht eine selbständige Abhandlung über die Frage des Transitorischen. Einzelnes trifft Lessing nicht; immer aber bleibt Herders feines Kunstverständnis bewundernswert. Seine unmittelbare Empfänglichkeit, seine starke und bewegliche Phantasie befähigen gerade ihn, die Härten der Lessingschen Behauptungen zu mildern und in der ganzen Frage das entscheidende Wort zu sprechen. „Nicht metaphysisch, sondern sinnlich wollen wir reden." Er hält diesen Grundsatz, der seitdem und besonders auch durch Goethe für die Kunstbetrachtung allgemein gültig ist, zwar nicht unbedingt ein; aber er verliert sich nie ins Vernünfteln. Mit Lessing räumt er der Einbildungskraft noch zuviel Freiheit ein, anstatt daß er diese durch das Auge bindet, und lehnt, aus anderen Gründen, die höchste Stufe der Erregtheit ab. Die „hohe griechische Ruhe" Winckelmanns blendet ihn, so daß er sich, seinem lebensvollen Sinn einigemal fast zuwider urteilt. Der Blick ins Land der Griechen fällt zusammen mit der Aussicht in ein Zukunftsreich edler Menschlichkeit. Herder, der ruhelose, nie mit sich selbst zufriedene, schafft sich zugleich ein Paradies friedsamer, hoher Humanität, eine erhöhte Welt, die über dem Kreis heißer und stürmischer Leidenschaft liegt: ein unendlich lebenswahrer und notwendiger Zug in seinem Charakterbilde. Trotzdem enthält der Abschnitt alles, was sich zu der Frage des Transitorischen im allgemeinen sagen läßt, wenn auch teilweise nur in Andeutungen. Nirgends herrscht unbedingte Ruhe im Reiche der Natur. Jeder Zustand ist vorübergehend. Man kann hinzufügen: unser Auge, mit dem höchsten Grade von Sehkraft aus-

gestattet, würde nur Bewegung draußen sehen. Eine entsetzliche Vorstellung, zum Zeichen, daß im Kunstwerk Ruhe und Bewegung zusammenwirken müssen. Starr und regungslos wäre nur der tote, der unbeseelte Körper. „Die Figur ist todt, wer will sie erwecken?" Damit wird die Belebtheit als die Aufgabe aller Kunst hingestellt, wie Rodin im einzelnen fordert, daß jeder Muskel, jede Faser des Körpers Leben ausdrücke. In der Tat, wie der an- und abschwellende Rhythmus Leben in allen seinen Abstufungen, von der stärksten Entfaltung bis zum Versinken in die Starrheit der Vernichtung, versinnbildlicht, so stehen der Kunst alle diese Möglichkeiten offen. Selbst aus dem toten Körper kann noch der Widerschein des Lebens zu uns sprechen. Einen wesentlichen Fortschritt bedeutet dann die Ausschaltung des Zeitbegriffes, da „die Seele ... das Maß der vorübergehenden Zeit verliert". Es gibt Kunstschöpfungen, welche dem Menschen das Gefühl paradiesischen Friedens und erhabener Ruhe einhauchen; andere entfesseln dafür die ganze Flut innerer Erregungen. Und doch, die Herstellung der Harmonie ist auch in letzterem Falle die Wunderwirkung echter Kunst. Insbesondere gilt dies für die „Werke" der Plastik und Malerei. Sie sind „zu einem, aber gleichsam ewigen Anschauen gebildet". Und nunmehr folgt der ganz wichtige Gedanke, daß „dieser eine Anblick" möglichst viel Anregungskraft enthalten solle.

Herder wird mit Recht das Verdienst zugeschrieben, daß er zwischen den einzelnen Künsten bestimmtere Grenzen ziehe; doch erfahren wir erst aus dem 4. Krit. Wäldchen und der späteren „Plastik" (1778) Näheres, wie ja auch Lessing in der Fortsetzung des Laokoon diese Frage behandeln wollte. Die leitenden Gedanken sind ungefähr folgende. Herder knüpft an die Physiologie der Sinne an und bildet sie weiter. Dubos und die Engländer teilweise unterschieden einen sechsten Sinn, nämlich für das Ästhetische. Das sind natürlich Spielereien, hinter denen sich jedoch die Anerkennung der Kunst als einer besonderen Welt verbirgt. Herder nimmt nun drei „Hauptsinne" an, Gesicht, Gehör und Gefühl (den Tastsinn). Die Doppeldeutigkeit des letzteren Begriffes hat viel Verwirrung angerichtet. Mit dem Auge erfassen wir das Nebeneinander außer uns, mit dem Gehör die Teile nach- und mit dem Gefühl die ineinander, also Flächen — Töne — Körper oder Formen. Er erläutert dies, besonders im Anschluß an Diderot, an Beispielen von Blindgeborenen oder Blindgewesenen und kommt zu dem Ergebnis, daß der Tastsinn „das Organ aller Empfindung anderer Körper" ist. Dies entspricht ganz der allmählich vorherrschenden Richtung, daß Gefühl alles sei, daß aus diesem Untergrunde alles andere hervorwachse. Freilich wissen wir, daß alle körperlichen, ästhetischen ... Gefühle, schon ein Zusammengesetztes sind. „Was sehen wir an einem Körper durchs Auge? Nichts als Fläche ... immer nur zwei Ausmessungen, Länge und Breite." Ein zutreffender Gedanke; die dritte „Dimension" lesen wir erst ab. Und wie vollzieht sich der Sehvorgang angesichts eines plastischen Werkes? Alle Verrichtungen des Auges „laufen dahin heraus, sich an die Stelle des Gefühls zu setzen, zu sehen, als ob man

tastete oder griffe". Zu diesem Zwecke gleitet das Auge an den Formen hin, der Betrachtende muß seine Stellung verändern, um möglichst viele Gesichtspunkte zu gewinnen, die Anschauung wird „körperliches Denken", schließlich steht das ganze Werk in seiner Runde und leibhaftigen Fülle vor ihm. In Herderscher Sprache: Das Auge „ward Hand, der Sonnenstrahl ward Finger, die Einbildungskraft ward unmittelbare Betastung: die bemerkten Eigenschaften sind lauter Gefühle". Das entspricht ganz der ästhetischen Lehre des Sturms, wonach das Kunstwerk den Eindruck wirklicher Gegenwart hervorruft; es wird lebendig, wie man die Nähe eines Menschen greifbar empfindet. Ähnlichen Anschauungen huldigen auch namhafte Ästhetiker der Gegenwart, während Adolf Hildebrands Reliefgesetz gerade die Fernwirkung betont. Beide Auffassungen verhalten sich wie naturalistisch und klassisch, eine organische Verschmelzung wäre nicht ausgeschlossen. Das „Gesicht" dagegen bezeichnet Herder als verkürzte Formel des Gefühls; deswegen können Gemälde nie diesen packenden, greifbaren Eindruck des Lebens erwecken. Sie bieten nur die Fläche, den „Anschein" der Körperlichkeit. Sie stellen die „schöne Sichtbarkeit" dar. Und im Anschluß daran tritt er doch mit leidenschaftlicher Entschiedenheit für die Landschaftsmalerei ein. Und noch wertvolle Gedanken genug finden sich in diesem Umkreis. „Die Natürstücke des großen Zusammenhangs." Das Bild vergegenwärtigt wohl einen einzelnen Gegenstand; aber es soll einen Anhauch von dem Ganzen in sich tragen. Jede Linie besitzt Ausdrucks-, auch Gefühlswert. Herder verknüpft mit der geraden Linie die Vorstellung der Festigkeit, wenn sie aufstrebt, der Erhabenheit, wie er wenigstens andeutet. Er ist einer der Erzväter der Einfühlungstheorie. Schließlich hält er sich von der Einseitigkeit frei, daß die ganze Kunstwirkung auf den einen Sinn beschränkt sei. Mit ihm treten auch die anderen in Tätigkeit, aber in Unterordnung. „Eine Tonkunst, die zu mahlen, und eine Mahlerei, die zu tönen" strebt, „sind lauter Abarten". Er geht auch nicht so weit, daß er den unästhetischen Sinnen, dem Geruch und Geschmack, besondere Bezirke zuweist (also nach Kralik Kochkunst usw.).

In diesem Abschnitt begegnet uns mehrmals das Begriffspaar „Werk" und „Energie", Herder bedauert sogar, daß Lessing „diesen Unterschied nicht zum Grunde gelegt hat", was bei ihm selbst der Fall ist. Beides sind wichtige Begriffe der Aristotelischen Philosophie. In der Metaphysik finden wir eine ausführliche Bestimmung, woraus wir das Notwendige entnehmen. *Δοκεῖ γὰρ* [*ἡ*] *ἐνέργεια μάλιστα ἡ κίνησις* (1047 a): Die Bewegung — des Unvollendeten (vgl. 431 a) — ist ein Tätigsein; ob aus eigenem oder fremdem Antrieb, kommt hier weniger in Betracht. Jede Bewegung ist aber unvollendet (1048 b); es ist ein Unterschied, ob etwas geschieht oder geschehen ist, ob jemand baut oder gebaut hat. Daraus entspringt der Gegensatz zwischen Werk und Energie, worüber Aristoteles an anderer Stelle (Eth. Nic.) genaueren Aufschluß erteilt. Das Leben ist eine Art von *ἐνέργεια*, und jeder ist am liebsten in dem Gebiete tätig, das ihm zusagt, wie der Musiker im Anhören und in der Komposition, der Lern-

eifrige im Denken und jeder in seinem Lieblingsbereiche. Daher verschafft das Tätigsein Vergnügen und Freude (1175 a). Das Werk ist nun das Abgeschlossene, Vollendete. Insbesondere ist dies das Ziel des Baumeisters (1094 a); denn all seine Tätigkeit gilt diesem Zwecke. Von hier aus bahnt sich leicht der Übergang zu den anderen Anschauungskünsten. Wer den Aristoteles einigermaßen kennt, weiß, wieviel ihm selbst die neuere Naturphilosophie (von den zahlreichen sonstigen Wirkungen abgesehen) verdankt; Urteile wie von Mauthner sind deshalb mehr als modisch, unbegreifliche Oberflächlichkeiten.

Die Hauptsache ist, daß jemand einen Gedanken mit lebendiger Empfänglichkeit erfaßt und fruchtbar verwendet. Das gilt für Lessing, Herder, hier besonders für Jakob Harris. Es ist in der Tat geistvoll, was er sagt, „daß jede Kunst in ihrer Art entweder in einer Energie oder in einem Werke ihre Erfüllung und Ende erreicht" (S. 47 ff.). In der Musik ist der „Ton", d. h. die einzelne Melodie oder das Klanggebilde, für sich eine Art Erfüllung. „Zum Exempel, die Vollkommenheit eines Tonkünstlers kann nur so lange erkannt werden, als er zu spielen fortfährt." Aber ein Haus, eine Statue, ein Schiff, ein Gemälde, diese wirken nur als vollendete Werke. Von bleibendem Werte ist der Gedanke, daß Dichtung und Musik „Bundesgenossen", verschwistert seien. Man kann hierin freilich noch weiter gehen. Die unkörperlichen Zeichen der Musik stehen den Worten ungleich näher als dem Marmor. Das Lyrische als Widerspiel der Prosa nimmt in dieser Beziehung einen besonders hohen Rang ein, es ist „die höchste und vollkommenste Dichtung", wie Pater in seinem feinsinnigen Buche „Die Renaissance" erklärt. Und auch der weitere Gedanke verdient ernste Beachtung: „Alle Kunst strebt unaufhörlich hinüber in den Zustand der reinen Musik. Denn Musik ist die typische Kunst, die Kunst an sich, der Inbegriff jenes großen Anders-Strebens alles Künstlerischen" (S. 184 f.). Ich erwähne dies, weil es auch zu Herders Anschauung in Beziehung steht. Harris berührt sich in einigen Urteilen, die sich auf die Unterschiede erstrecken, sehr nahe mit Lessing; doch bleibt letzterem das Verdienst des „Gebrauches". Die Rangvergleichung der einzelnen Künste lehnt Herder mit Recht als altmodisch ab. Sulzer führt den verwandten Begriff „ästhetische Kraft" ein, d. h. das Vermögen, eine Empfindung in uns hervorzubringen. Diese „verschiedenen .. Kräfte" sind für den Künstler die Mittel, „auf die Gemüter zu würken".

Der Feinschmecker, der ja nach obiger Einteilung im Reiche der Kunst gleichfalls sein Plätzchen finden müßte, genießt jeden Bissen für sich, der Weinkieser jeden Schluck. Doch wir wollen die Sache lieber an einem Beispiele aus Homer, das Herder später erwähnt, erläutern, an der berühmten Schilderung des von den Höhen des Olympos herabschreitenden Apollon (Il. I 43—53). Grundmotiv: *χωόμενος κῆρ*, finsteren, racheheischenden Groll im Herzen. Dieser Zug wird nun immer wieder aufgenommen und hallt durch das Ganze hindurch: *Ἔκλαγξαν .. χωομένοιο· νυκτὶ ἐοικώς .. δεινὴ δὲ κλαγγή ..* Es kommt das Verhängnis heran, unwiderstehlich und unhemm-

bar wie eine Sturmflut, eine Naturgewalt; mit jeder Zeile verstärkt und verdichtet sich das Unheimliche der Stimmung, bis das schreckliche Strafgericht hereinbricht. Nicht das Ganze wirkt erst, sondern jeder Teil im Ganzen. Auch die Vergleichung mit der Nacht ist kein „fremder Zug". Er springt aus der Gesamtstimmung hervor als natürliches Bild und gibt den letzten Einschlag. „Das Bild rollt zirkelnd weiter." Es sind die „wiederholenden Züge", welche die Schilderung zu einem „Kreisbilde" machen. Der dem Bilde: „der Nacht gleichend" innewohnende Kontrast ist von erschütternder Wirkung. „Jedes Bild Homers", heißt es später, „ist eine musikalische Malerei". Der angeschlagene Ton klingt noch eine Weile in unserem Ohre nach, „will er ersterben, so tönt dieselbe Saite, der vorige Ton kommt verstärkt wieder; alle vereinigen sich zum Vollstimmigen des Bildes" (15). Vergil wird sich in dieser Hinsicht als ein Dichter zweiten Ranges erweisen. Die Untersuchung des „poetischen Rhythmus, zusamt seinem ganzen lebendigen Eindruck...", führt Herder in den Fragmenten und anderen Aufsätzen weiter. Ungemünztes Gold liegt hier noch geborgen. Homers Satzgebilde sind nie prosaisch. Er wiederholt sich immer halb, „eben damit er weiterschreite". Ruhepunkte, aber keine Endpunkte. Die feinen Beobachtungen, auf die ich hier nicht eingehen kann, gipfeln in dem prachtvollen Gleichnis: „Der Rhythmus des ganzen Werkes ist wie ein Silberton, der freilich in Wirbeln und Wellen und Kreisen sich durch die Luft fortarbeitet: Kreis umschließt Kreis; Welle schlägt Welle; Wirbel faßt in Wirbel: so wird der Schall bis zu unserm Ohr fortgetrieben. Hier aber verlieren sich Wirbel und Wellenkreise; alles fließet in einem himmlischen Laut zusammen, der unteilbar wie ein Gedanke und rein ist wie ein Tropfen Nektar im Munde der seligen Götter."

Der ganze Abschnitt bildet eine der schönsten Lichtungen im Wäldchen.

Zur Nachahmungstheorie.

Drei Fragen finden eine kurze Besprechung: Die Auffassung der Homerischen Götter (11 bis: Und bei diesem ganzen Privilegium..., 12: Aber auch der epische Dichter...), die Bedeutung des Nebels (13 bis: Herr Lessing scheint..., dann wieder von: Nein, mein Homer...), die Größe der Göttergestalten (14 Anfg., dann von: Kurz, wo Größe.. bis: Ob endlich..). Das Wichtigste aus dem 15. Kap. wurde schon behandelt.

Herder befindet sich hier ebenfalls auf seinem eigensten Gebiete. Ein Mann, der überall das Lebensvolle sucht, mit heißer Inbrunst sucht, der in dem Leben des anderen selbst auflebt, kann sich natürlich mit dem Ausdruck „personificirte Abstracta" nie und nimmer befreunden. Die herrlichen Göttergestalten der Griechen sollten für die Künstler nur eine Art von „Maschinen" sein! Da haben wir das Kunstwort, das in allen ästhetischen Lehrbüchern der Zeit eine so wichtige Rolle spielt. In dem deus ex

machina lebt noch ein Stück der damaligen Auffassung fort. Es handelt sich also um „ganz unnatürliche Mittel, einen Knoten der Handlung aufzulösen" (nach Sulzer). Daneben bezeichnet es noch „andere der Handlung willkührlich eingemischte und blos in dem Bedürfnis des Dichters gegründete Wesen oder Vorfälle", z. B. allegorische Figuren wie die Zwietracht usw., insofern sie entschieden in die Handlung eingreifen. Sulzer verwirft solche Behelfe, die auf einen Mangel an schöpferischer Kraft deuten, und verweist dabei ausdrücklich auf Herder im 1. Krit. Wäldchen. Es sind in der Tat „vortreffliche Bemerkungen". Zwar läßt er die Maschinen in der epischen Dichtung noch gelten, nach der Sitte der Zeit, die ohne antike Entlehnungen und Namen nicht auszukommen glaubte; aber er bezeichnet diese Kunstabstrakta, die sich im Gegensatz zu den sonstigen Begriffen auch noch anmaßen zu handeln, als frostiges „Spielwerk". Es sind treffende Worte, die Herder spricht. Der Mensch ist weder ein Automat, der für ein Zehnerl alles mögliche von sich gibt, noch ein begriffliches Machwerk. Wenn eine Maschine handelt, besser: arbeitet, sehe ich mit unfehlbarer Sicherheit das daraus Erfolgende vorher. Sobald jemand Menschen zu Begriffen verdünnt, hat er sich als Dichter das testimonium paupertatis verdient. Denn es hat zwar ein Philosoph des vorigen Jahrhunderts behauptet, daß dichterische Tätigkeit soviel wie mechanische Arbeit sei; aber er wird wohl der einzige gewesen sein, der durch eine Futterschneidmaschine — vielleicht zu süßen Tränen über unerhörtes Fortschreiten der Menschheit — gerührt wurde. Ein Satz umschreibt das Wesen der malerischen Poesie in ihrer Nüchternheit, d. h. ohne Belebung durch innere Kraft: „So sehe ich ja... poetische Einkleidung, eine Redezierrath." Nachher (13) befaßt er sich mit den „nüchternen Dichtern unsrer Zeiten, die prosaisch denken und poetisch sprechen", also den Verse- und Bilderschmieden, und stellt diesen die genialen Meister, „zweite Prometheus", gegenüber. Der Geist Shaftesburys zieht ein.

Herder erwähnt die „Naturlehre" als begriffliches „Symbol". Von hier aus bahnt sich der Übergang zu einer weiteren Frage. Wir lesen die Beschreibung einer Pflanze nach Linné. Gewinnen wir daraus ein lebendiges Bild? Es bleibt vielmehr beim toten Begriff. Auf Menschen angewendet, was bedeutet Charakter? Zwiespältiges und Vielfältiges. Wer sich aus dem Verhalten und den Äußerungen eine Reihe von Begriffen zusammengestellt, eine gewisse Ein- und Unterordnung vollzogen hat, glaubt, den Charakter der betreffenden Person erfaßt zu haben. Vielleicht aber muß er morgen seine Ansicht schon abändern. Charakter ist zunächst ein logischer Begriff, ein Aus- oder Abzug aus dem Lebendigen, ein Gerippe, ein bequemes Merkwort. Ferner eine moralische Bezeichnung. Dabei denken wir an Übereinstimmung des Handelns mit dem Ethos oder mit sittlichen Grundsätzen. Letzteres war die Auffassung der Vernünftler; sie beschränkten sich auf die logische und moralische Seite. Ein solcher Charakter ist Gottscheds „Sterbender Cato", ein totes Machwerk, eine handelnde „Maschine". Was das Wort nach gegenwär-

tiger Anschauung bedeutet (die erreichte Stufe der Individualität, die verfesteten Furchen), geht uns hier weniger an. Jedenfalls entspricht dieser Lebensbegriff noch am meisten dem Kunstbegriff. Der ästhetische Charakter ist von unmittelbarem Leben erfüllt, ein handelndes Ich, das sich nach seiner Eigenart auswirkt, und ist vor allem unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten. Weitere Fragen, die sich anschließen, gehören nicht hieher. Nur eines: Individualität (Eigenart ist schon zu bestimmt) und Charakter sind keine Gegensätze, zumal kein zufälliges Nebeneinander. Erst der Zeit von 1760—70 ging der Sinn des Lebens- und ästhetischen Begriffes auf. Hören wir nun, was Herder darüber sagt, wobei wir uns natürlich auf die olympischen Göttergestalten beschränken. „Es sind himmlische Individua, die freilich durch ihre Handlungen sich einen Charakter festsetzen, aber nicht da sind, diese und jene Idee in Figur zu zeigen; ein ausnehmender Unterschied!" (11). Sie sind „vollstimmige Individua... mit allem, was zu einem daseienden Wesen gehört" (12). Alles, was lebt oder durch echte Kunst belebt ist, besitzt zu seinem Charakter (von moralischer Wertung abzusehen) Individualität; sonst bliebe es bei Drahtpuppen. In jedem großen Drama, das freilich weniger Gelegenheit zur Entfaltung bietet, fühlen wir die Grundlage des Individuellen oder müssen sie wenigstens empfinden. Und Homers lebensvolle Göttergestalten sollten bloß Maschinen oder auch Typen sein? Auch letzteres ist ohne den Untergrund des Besonderen, Fürsichseienden gar nicht denkbar. Freilich sind die „Individualitäten" der Homerischen Götter nicht so verwickelt; das Ichbewußtsein erwacht. Es gibt auch heutzutage schlicht einfache Menschen und wird sie hoffentlich immer geben. Ein inhaltreiches Wort Herders: „Die ganze Mythologie ist eigentlich ein Land dichterischer Ideen." Die dichterische Tätigkeit ist eine Art Mythenbildung, soweit sie sich nicht ins Platte verliert, wie Fritz Strich uns neuerdings belehrt (Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner, 2 Bde. Halle 1910).

Die letzte Frage, die sich auf die „Größe" der Homerischen Götter bezieht, bedarf nur kurzer Andeutungen. Zwei Grundgedanken sind für Herder maßgebend: Der Unterschied zwischen Wirklichkeits- und Phantasiebild, ferner ihr „Individualcharakter". Ein unschönes, aber noch unersetztes Wort. Von letzterem Standpunkte aus vereinbaren sich übermenschliche Größe und Stärke nicht mit jeder Göttergestalt (z. B. Aphrodite). Wenn dies aber der Fall ist, so schildert Homer meist „ihre Natur in Bewegung und Wirkung". Nicht riesenhafte Größe bildet dabei den „Hauptzweck" des Dichters, sondern Darstellung unnahbarer Kraft und Hoheit, d. h. der ästhetische Gesichtspunkt. Mit dem germanischen Götter- oder Heldenmythus hat es dieselbe Bewandtnis. Der Erzähler, gleichviel wer es sei — ein germanischer Sänger oder Hebbel (Nibelungen, Vorspiel) oder ein natürlicher, phantasiebegabter Mensch des 20. Jahrhunderts — schildert seine Eindrücke und sucht die Macht der Wirkung möglichst bis zur Illusion zu steigern. Sobald ihm dies gelingt, denkt nie-

mand an das Wirklichkeitsbild; denn es ist eine bekannte Erscheinung, daß man durch starke Anspannung des Gemüts (oder der Denkkraft) die Aufmerksamkeit des Hörenden auf einen einzigen Punkt richten kann, wogegen alles andere verdämmert oder ganz verdunkelt wird. Die Phantasie vollzieht diese Vorstellungen nicht bis zu ihren Endstufen und ist überhaupt auf stärkere Reize angewiesen; der nüchterne Verstand verstummt. Ein Beispiel aus Homer: Die Erschütterung des gewaltigen Olympos durch die kleine Bewegung erweckt in uns das erhabene Gefühl der Allmacht des obersten Gottes. All das Vorausgehende bereitet darauf vor, alles ist unter diesem Gesichtspunkt erschaut: die Augenbrauen mit der vielgepriesenen Färbung des dunkelblauen Stahls, das in ewiger Frische prangende Haar, das unsterbliche Haupt; wir hören dann nach den breiten majestätischen Zeitmaßen, nach den dunklen „Tönen" plötzlich in den kurzen und schrillen Rhythmen das jähe, erdbebenähnliche Erzittern des Olympos. Und weil die Empfindung des Erhabenen vorherrscht, kommt es gar nicht zu einer Phantasievorstellung seiner körperlichen Größe. Der Dichter läßt uns ja keine Zeit dazu, so sehr sind wir von diesem Eindruck erfüllt. Übrigens widerspricht die Übertragung ins Verstandesmäßige, das Deuteln und Nachrechnen, dem Wesen aller Dichtkunst. Wer das nicht lassen kann, beweist eben damit, daß ihm das Heiligtum der Kunst verschlossen blieb.

Die „Kritik" der allgemeinen Begründung Lessings.

Die kritische Prüfung (16, 17 Anfg., 19) geht zwar auch an der nächsten Absicht Lessings teilweise vorüber, gehört aber trotz aller Bedenken zum Besten, was darüber und dazu geschrieben wurde. Alle Nachfolger haben aus dieser Quelle geschöpft und mußten dies tun. Herder will die Grundlagen des Laokoon durch haltbarere Pfeiler stützen; aber er beschränkt sich nicht darauf. Immer weiter und weiter dringend sucht er die Sonderart des Dichterischen zu ergründen, grenzt Malerei und Musik davon ab und übersieht dabei den eigentlichen Zweck Lessings, den er doch zu Anfang mit aller Schärfe erfaßt hat: nicht das ganze Wesen des Dichterischen zu erklären, sondern nachzuweisen, was sie, „gegen Malerei gehalten, nicht sei". Anregungen schuldet er besonders Harris, Mendelssohn, Baumgarten, den er sehr hoch schätzt, natürlich auch Hamann und jedenfalls dem jüngeren Kant. Aber das Beste verdankt er doch der Fülle eigener Innerlichkeit, und es mag ihm, dem Vierundzwanzigjährigen, eine hohe Befriedigung gewesen sein, sich selbständig neben den schärfsten Denker und Kritiker der Zeit zu stellen. Es ist in der Tat eine Leistung, die er bietet, und ihr dauernder Wert besteht weniger in der Aufdeckung von Mängeln als in der positiven Ergänzung.

Herders Standpunkt, wenn wir von der größeren Klarheit der Auffassung, die sich mit späteren Lebensjahren entwickelt, absehen, ist im

Kern derselbe geblieben. Er hat nicht vollständig umlernen müssen. Sein ganzes Wesen lebt und wirkt sich im Ästhetischen aus. Noch in der „Kalligone" (1800) hält er an der Unterscheidung zwischen Werk und Energie fest. Bewegung erklärt er: „d. i. Leben" (XXII S. 171 u. vorher). Energische Schönheit fällt nach Schillers Auffassung mit dem Erhabenen zusammen; bei Herder hat der Begriff die allgemeinere Bedeutung wirkungs- oder lebensvoll. Und so können wir seine Anschauungen zeitlich zurückverfolgen bis zum 1. Krit. Wäldchen. Die „Briefe zur Beförderung der Humanität" (1796) enthalten den wichtigen Gedanken, daß man in der Poesie Ohr und Auge nicht sondern könne; sie „ist keine bloße Malerei und Statuistik" (XVIII S. 140), was sich augenscheinlich gegen die klassizistische Richtung wendet. An gleicher Stelle heißt es: „Der Poesie Grund und Boden ist Einbildungskraft und Gemüt, das Land der Seelen." In der Schrift „Vom Geiste der Ebräischen Poesie" (1782—83) bezeichnet er Bilderrede und Gesang, Bild und Empfindung als die „Hautpforten" der hebräischen, ja der Dichtkunst überhaupt. „Von außen strömen Bilder in die Seele: die Empfindung prägt ihr Siegel drauf, und sucht sie auszudrücken durch Geberden, Töne und Zeichen" (XII S. 6). Äußeres Leben dringt ein, entzündet und befruchtet die Seele, und sie gibt aus der Fülle das Beste hinzu, den Eigenton, der das ganze Gedicht und jedes Bild belebt. Man muß dabei bedenken, daß Herder unter dem Banne der Nachahmungstheorie in der Sprache steht (vgl. seine Preisschrift). „Bildervoll und reich an Metaphern" müssen daher nach seinem Urteil die ersten Sprachen gewesen sein (I S. 153). Aber wenn wir nicht „das Schöpferische Ohr haben, das die Empfindung in seinem (des Dichters) Ausdrucke in vollem Tone höret, nicht jenes dichterische Auge, das den Ausdruck als einen Körper erblickt, in welchem sein Geist denket und spricht und handelt", dann mag alles vergebens sein. Er ist empfänglich für die „Bilderrede", soweit sie nicht öde und starr, sondern von innerer Empfindung belebt ist. Mit allem Recht. Über sein persönliches Verhältnis zur Kunst läßt er uns nicht einen Augenblick im Zweifel. Er gehört zu denen, die um Dubos stehen, nicht zu Gottsched. „Handlung, Leidenschaft, Empfindung! auch ich liebe sie in Gedichten über Alles; auch ich hasse nichts so sehr als todte, stillstehende Schilderungssucht." In dem Aufsatz „Über Thomas Abbts Schriften" (1768) weist er dem Metaphorischen in der dichterischen Darstellung den richtigen Platz an: die Alten führen das Bild nur so weit aus, als es die Stimmung erfordert, so daß, „wenn sie bei diesem Bilde sind", sie „ganz in demselben zu sein wissen", d. h. es wird mit Empfindung erfüllt. Es gärt noch und arbeitet mächtig in ihm. Deshalb sind seine Ausführungen nicht immer so klar, wie wir es wünschen.

Zwei Fragen, die ineinander übergehen, erfordern zunächst ihre Lösung. Worin unterscheidet sich die Poesie nach Herder von den anderen Künsten, und was ist ihr eigentliches Wesen? Er vergleicht mit ihr die Musik, und das ist sein besonderes Verdienst. „In welchem Medium wirkt

die poetische Kraft freier, im Raume oder in der Zeit?" (16). Mit anderen Worten: nähere Verwandtschaft zur Malerei oder Tonkunst? Denn die Wirkung letzterer beruht in der „Aufeinanderfolge der Töne", genauer: in der geordneten Tonfolge. Der alte Streit: malerische oder Poesie der Empfindung entspinnt sich immer wieder. Die Poesie muß Gegenstände darstellen; sonst würde sie Musik.

Es ist mißlich, sich mit den etwas verworrenen Ausführungen Herders auseinanderzusetzen. Man sieht immer und überall wieder, daß Klarheit in einer lehrhaften Abhandlung eine Wohltat ist. Die Auslegung der Baumgartenschen Begriffsbestimmung ist nicht einwandfrei, das Kunstwort „sinnlich" wird in allen möglichen Spielarten verwendet. Wir müssen uns deshalb an den „Sinn", nicht an die Worte halten; sonst wären wir gezwungen, hier nochmals auf die Fragen der anschauenden und symbolischen Erkenntnis und überhaupt auf die philosophischen und ästhetischen Lehrmeinungen der Zeit einzugehen. Der ganze Zusammenhang leidet an dem Mangel der Unterscheidung zwischen dichterischer und prosaischer Darstellung; Beredsamkeit und Poesie galten ferner in der damaligen Zeit als die „schönen Wissenschaften", was Herder einschränkt. Er will nun beweisen, daß „das Wesen der Poesie darin bestehe, daß wir die Dinge vor uns zu sehen glauben. Aber warum sollte das nicht auf „jede lebhafte Rede" zutreffen? Sobald wir „die Kraft selbst, den Sinn empfinden", sind wir im Banne der Stimmung, also „in poetischer Verfassung". Die Lösung oder Erlösung aus dem Hin und Her ergibt sich aus folgendem. Die Prosa vermittelt uns den klaren „Sinn" eines Ganzen, die Poesie muß mehr tun: anschaulich (ohne die erzwungene Nebenbedeutung der Gefühlserregung) wirken. Lessing hat dies nie bestritten. Der zweite Bestandteil ist, daß sie mit jedem Zug Empfindungen hervorruft, also „Musik der Seele". Anstatt nun die durch den Komparativ („freier") herausgeforderte Frage zu beantworten, „kehrt" Herder „zu Lessing„zurück, d. h. er hat ihn mißverstanden. Erst später erfolgt — nebenbei — eine Art von Lösung (17). „Durch ein Bild können wir eigentlich nur Gestalt lernen" ... der Maler male Bild, Gestalt; er (der Dichter) aber wirke Stärke, Energie". Was hilft es, wenn wir tote Bilder, tote Beschreibung hören? Nüchterne Prosa schlägt an unser Ohr, wo wir Seelenergreifendes erwarten. Herder müßte sich selbst widersprechen, wenn er dies nicht angedeutet hätte. Doch handelt er davon an mehreren Stellen. Erwähnt sei nur (18, Schluß): „Wirkung auf die Seele, Energie", entweder unmittelbar oder durch Vermittlung der Phantasie. Wir müßten die wundervollsten Gedichte in den Kehricht werfen, wenn wir, theoretisch befangen, anders dächten. Was ist denn an Goethes tiefsten Herzensbekenntnissen „Wonne der Wehmut" oder „Alles geben die Götter..." oder an zahllosen Kleinoden lyrischer und sonstiger Dichtung so viel „Anschauliches"? Und wozu? „Die Phantasie will nur Duft, Schein, lockende Farbe haben; mit der treuen Natur der ganzen Wahrheit sind ihr die Flügel gebunden, es stehet zu wahr da" (VIII S. 16).

Die Seele des Menschen will im Reiche der Dichtkunst aufatmen von dem Einerlei des Fabriktages, sich entfalten, blühen, ihre Nahrung finden. Durch die langweilige Beschreibungssucht, die Milieutheoretiker, die von einer Regel anstatt von der Natur der Seele ausgehen, und durch alle die, welche dichten wollen und es nicht können, sind wir nicht etwa verwöhnt, sondern des wahrhaft Dichterischen entwöhnt worden. Wir alle müssen noch lernen, jung und alt, vielmehr umlernen und auch einsehen, daß der antikisierende Goethe nicht die einzige „Norm und Regel" sein darf. Auch Hölderlin, Kleist haben ihre gesicherte Heimstätte im Heiligtum echter Kunst, und Betthoven, den sich, trotz innerer Fremdheit, noch keiner abzutun getraute, thront in den Reihen der Unsterblichsten.

Herder steht an Klarheit der Gedankenentwicklung und Darstellung hinter Lessing erheblich zurück, in seiner Jugend sowohl wie später. Er ist der große Anreger. Aphoristisch gibt er öfters das Bedeutendste; aber er bleibt im „Einfalle" haften, ohne ihn bis in seine Weiterungen zu verfolgen. Auch als Dichter erreicht er nicht annähernd die Stufe Lessings. Es will sich kein Ganzes runden. Was soll das heißen, daß die Poesie nicht „schildern" dürfe, daß ihr Wetteifer mit der Malerei übel anstehe? (16). Doch nur, daß Lessing in seinem Urteil, wenn auch nicht auf Grund des Sukzessiven, recht behält? „Wenn ihn (den Dichter) die Kraft verläßt", d. h. wenn er langweilig wird, wenn er „die Seele . . . nicht täuschen kann?" Ja gewiß, darin sind Lessing und alle, welche die Dichtung nicht vom Papier aus beurteilen, einer Meinung. Wir sehen übrigens hier und aus anderen Zusammenhängen, was Herder und alle kunstempfänglichen Menschen dieser und späterer Zeit unter „Illusion" verstehen: Stimmung, also die Wundergabe des Genies, uns unwiderstehlich in seinen Bann zu ziehen: das große, fast zu sehr vergessene Geheimnis aller Kunst. Sie haben, wenn auch unter einem uns fremdgewordenen Begriff, empfunden, daß vom echten Kunstwerk eine Kraft ausströmt, die uns ohne Mache und Künstelei wie der Frühling, der Herbststurm aus dem Werktag hinausreißt. Was bedeutet daneben, daß Herder den „Kräuterlehrer, jeden Wortschilderer" in dieselbe Klasse einreihen will? Er hat den Gegensatz zwischen Poesie und Prosa nie in seiner Tiefe erfaßt. Und all diese Einwände treffen den Schöpfer der Minna von Barnhelm nicht. Das wußte Lessing besser als Herder.

Wir wollen für einen Augenblick haltmachen. Herder unterscheidet im Dichterischen einen anschaulichen Bestandteil, „eine Art von Malerei", zweitens einen musikalischen. Unklar bleibt allerdings, daß er an anderer Stelle „Klang, Tonfolge" als unwesentlich bezeichnet. Wie denkt er sich nun die Vereinigung? Beide machen erst zusammen das Wesen der Poesie aus. Indem sie nun das Malerische in das Energische, lebensvoll Bewegte verwandelt, entsteht aus der Mischung von Malerei und Musik ein Drittes, Neues, nämlich das Dichterische. Dies liegt in der Bahn Lessings. Aber keiner von ihnen tut den befreienden Schritt, daß er von der Werkstatt des Schaffenden ausgeht. Mehrmals nähert sich der-

selbe Herder, der nur wenige Jahre darauf dem Genie Throne errichtet, diesem natürlichsten Verfahren; aber er bleibt immer wieder auf halbem Wege stehen. Worin beruht nun das Wesen der Poesie? Die Frage ist unrichtig gestellt, weil Herder wie Lessing hauptsächlich die Wirkung berücksichtigen, aber er geht doch einen Schritt weiter, indem er bestimmt Wort und Satz als das Eindrucksvolle, mit Gehalt Erfüllte bezeichnet. Ich sage ausdrücklich Wort und Satz; denn Ausruf (Interjektion, auch erweiterte) und Vorstellungsinhalte bilden die Urelemente aller Dichtung. „Kraft ist das Wesen der Poesie", Kraft, d. h. Anschauung oder allgemeiner, Gegenständliches und Gefühlsinhalt, zur Einheit verschmolzen. Das ist der Gedanke, der Herder vorschwebt. Kraft, würden wir hinzufügen, die innewohnt oder von einer lebensvollen Natur mitgeteilt ist. Einige vieldeutigen Begriffe stören. Was bedeutet „Sinn"? Gedanken-, Gefühls-, Anschauungsgehalt? Die Klarheit des Gedankens ist Sache der prosaischen Darstellung. Wo sie endet, beginnt erst das Reich der Dichtung. Tiefen Lebenssinn muß sie ausatmen, unmittelbares Leben vergegenwärtigen. In ihrer Welt herrscht nicht das grelle Licht des Tages, nicht der Zwingherr Verstand; all das übrige, was wir nur erleben können — und das sind neun Zehntel — birgt sie in dem kostbaren Gehäuse der Form, daß ein anderer mit empfänglichen Sinnen komme und das Wunder vollbringe, es wiederbelebe. „Innerer Sinn" war damals soviel wie Phantasie oder Gefühl, der äußere Auge, Gehör, und das Wort „Sinn" noch anschaulicher gefärbt. Erst recht für Herder. Demgemäß erklärt er Kraft auch als Leben, als Seele, Geist.

Noch einiges ist aus dem 19. Abschnitt zu ergänzen. „Malerei wirkt durch Farben und Figuren aufs Auge, Poesie . . . vorzüglich auf die Phantasie." Zunächst, zunächst. Der Laokoon ist „mehr für den Dichter als Maler geschrieben". Völlig zutreffend, weniger, daß die Poesie der Tonkunst nicht gleichkommen könne. Bis auf Hörweite schon. Wir können manches Gedicht fast rein musikalisch genießen, jedenfalls ist es besser als das Gegenstück des malerischen Gedichtes. Herder fordert „bedeutende Worte", also Machtwörter (nach Breitinger); davon hat Lessing an anderer Stelle gehandelt. Er wollte im Laokoon keine Poetik schreiben. Vollwertig sind mehrere Einwände Herders, vor allem gegen die Lehre von den Zeichen, dann gegen die „Hypothese von Kunstgriffen". Indem Herder die Bewußtheit der Absicht bestreitet, also das Technische zurücksetzt, erkennt er mittelbar die Macht des schöpferischen Triebes an. Sturm und Drang! Auch das Sukzessive allein erklärt das Wesen der Dichtung nicht. Der Gedanke: Kraft als Mittelpunkt der Handlung, ist sehr beachtenswert. Man vermißt jedoch dabei mehr noch den Ausgangs- als den Zielpunkt.

Wir wären fertig mit diesem schwierigsten Abschnitt und sind fertig, wenn man es für überflüssig hält, daß wir zur Aufhellung einer Frage ein Beispiel hinzufügen und daran eine pädagogische Bemerkung anknüpfen. Sinn = geistiger Gehalt, muß jeder vernünftigen Rede, die sich

nicht mit leerem Geschwätz zufrieden gibt, eigen sein. Doch wählt die sachliche Prosa — dem Inhalt entsprechend — unter Umständen ganz nüchterne Begriffe. In einem Vortrage über die Kehrichtabfuhr einer Stadt sich zu pathetischen Redewendungen zu versteigen, wäre doch mindestens ein Stilfehler oder wirkte lächerlich. In einem medizinischen oder juristischen Gutachten auch nur die individualistische Sprechweise anwenden, hieße gegen gewisse Voraussetzungen verstoßen. Der Verfasser muß überhaupt gestehen, daß er in diesen und anderen Fragen nicht einer Mode huldigt; zum Mitläufer wie zum Anführer fühlt er sich ebensowenig geschaffen. Man denke sich dagegen folgendes Beispiel. Eine früh dem Vaterhaus entrissene Waise — mag dieses Kind auch Züge unseres Goethe tragen — auf der Schwelle der Kindheit und des liebseligen Alters, erfaßt unendliches Heimweh nach dem Paradiese des Lebens. Diese Sehnsucht strömt in anschaulichen, durch irgendwelche äußere oder innere Erfahrung befruchteten Bildern aus, nach dem Lande, wo „die Orangen glühn". Immer neue Formen erzeugt das schmerzlich-süße Motiv; Empfindungswellen, die nach außen emporfluten. Das Ganze wird zu einem „energischen" Ausdruck der Sehnsucht. Nicht damit wir eine Beschreibung Italiens dadurch erhalten, sondern daß dieses Streben, wozu die Keime in jedem liegen, sich Ausgang und Erfüllung verschaffe. Die Dichtung verknüpft also in der Tat Malerisches und Musikalisches, sowenig man freilich aus e i n e m Beispiel, aber es ist ein Meisterbeispiel, schließen kann und soll, zu einer höheren Einheit. Vor ersterer behauptet sie mehr Innerlichkeit, vor der Tonkunst mehr Bestimmtheit; aber aus e i n e m Guß muß alles sein. Ihre Grundlage ist selbstverständlich „vernünftig", aber auch „unvernünftig" (nach Goethe), für den nüchternen Durchschnittskopf, dessen Poesie sich auf greifbarere Früchte einschränkt, vielleicht unsinnig. Ich glaube, daß wir den Schülern nur durch Beispiele die schwierigen Gedankengänge ins klare Bewußtsein heben können; deshalb ist es empfehlenswert, das 17. und 18. Kap. vor dieser kritischen Auseinandersetzung zu lesen.

Die Anwendung des Energiebegriffes auf die Dichtung.

Es könnte heißen: Kraftbegriffes; doch stört mich in einer Überschrift das Mißklingende. Herder fühlt sich hier, außerhalb des Bereiches von theoretischen Erörterungen, in seiner Lebensluft und schöpft aus dem vollen. Die Anwendung ist meisterhaft und bietet n i c h t n u r für Homerische Schilderungen dauerhafte, die besten Grundlagen. Es sind Offenbarungen über die Dichtkunst, in der alles vom Leben abhängt, in der, je mehr sie sich der Vollendung nähert, tote Punkte fehlen. Merkwürdigerweise fanden diese genialen Beobachtungen bisher weniger Anklang; dafür liest man Pedantisches, Vernünftelndes und Technisches (über Dinge, die aus Gluthitze entstanden sind!) genug. Zwar nur auf den epischen Dichter bezüglich,

aber doch von allgemeiner Gültigkeit, wenigstens mit Abstufungen, ist Schillers Bemerkung: „Sein Zweck liegt schon in jedem Punkt seiner Bewegung; darum eilen wir nicht ungeduldig zu einem Ziele, sondern verweilen uns mit Liebe bei jedem Schritte." Dieses Verweilen wird im Drama wohl meist abgekürzt; aber im lyrischen Gedichte wie im Leben hat es seine Berechtigung, nur muß uns etwas Inniges, Empfindungswertes dazu einladen. Das wundervolle Gedicht Lenaus: „Weil' auf mir . . .", bleibt trotz aller Beiwörter und trotz aller schulmäßigen Bedenken unvergänglich in seiner Wirkung, auch auf die Jugend, wie jeder seelenvolle Vortrag in oberen Klassen der Schule beweist. Es verliert freilich, je rascher es heruntergehaspelt wird. Das Tempo oder die Zeit, die man jedem Eindruck läßt, bedeuten hier alles. Wo sich das innerste Leben ausspricht, bleibe die Theorie zu Hause, oder sie verstrickt sich in gottschedische Fesseln.

Alle Schilderung von „Körpern" (d. h. von Vorstellungsinhalten) bei Homer beweist dies, und ohne Herderschen Bahnen zu folgen, geht man unbedingt in die Irre. Jeder einzelne Zug soll „beschäftigen", aber nicht erst oder nur der Abschluß ist das Ziel. Wenn Agamemnon sich ankleidet, um dem Winke des Zeus zu folgen (Il. II 42 ff.), so ist schon das Traumbild etwas Außerordentliches. Man empfindet, daß er in königlicher Würde auftreten muß. Lessing meint zwar, wir sähen nur die Kleidung[1]); aber das genügt nicht. Bei offiziellen Gelegenheiten wird jeder Offizier des alten Homer Richtschnur befolgen. Die Attribute (das weiche, neue Gewand, der wallende Mantel . . .) deuten auf Wichtigkeit des Entschlusses, auf königliche Pracht und das vom Vater ererbte, unvergängliche Zepter auf altehrwürdige, ewige Macht. Die Grundstimmung des Feierlichen herrscht und beherrscht die ganze Darstellung. Der gottbestellte König vollzieht die Weisung des Gebieters der Götter und Menschen. Jeder einzelne Zug wird unter dem Banne dieser Empfindung geboren, ist für sich selbständig und doch ein Glied des Ganzen, dessen Gesamteindruck wir zum Schlusse unbewußt umfassen. In dieser Beziehung ist Herder wohl zu berichtigen. Mittels der *ἐνέργεια* doch zu einer Art von *ἔργον*. Homer läßt uns durch die Pause (V. 48), durch den Übergang zu etwas Neuem einige Zeit dazu. Wir nehmen das Bild gleichsam mit. Nachher knüpft er wieder an diese Stelle an (V. 100 ff.). Es folgt die Geschichte des Zepters. Von Götterhand geschaffen, tragen es Zeus Kronion und Hermes, dann geht es an den Ahnherrn des Königshauses der Atriden über. Auf ein solches (kein gewöhnliches!) Zepter sich stützend, beginnt Agamemnon zu sprechen. Die Weihe des Heiligen, Rechtmäßigen weht aus der Darstellung. Homer zeigt die Richtung der Empfindung gewöhnlich durch irgend ein Wort an, hier *πατρώιον, ἄφθιτον αἰεί.* Später setzt sich das Motiv in anderer Weise fort: Einer soll Herrscher sein! (V. 204). Ein berühmtes Beispiel ist die Schilderung der Ausfahrt der Hera und Pallas Athene zum Kriegsschauplatz (Il. V V. 720 ff.). Ein

1) Zur Frage der Übereinstimmung mit H. vgl. man die Besprechung des L.

„himmlischer Wagen", kein alltägliches Gespann, wie es jeder griechische Held besitzt. Homer verweist wieder auf den Eindruck, den er selbst empfindet und mitteilen will. „Ein Wunder zu schauen." Staunen sollen die Zuhörer, aus dem Staunen nicht herauskommen über die Wunderpracht dieses Wagens, an den Hera die windesschnellen, kampfbegierigen Rosse schirrt. Alle Beiwörter sind auf diese Empfindung gestimmt. Übrigens ist die Vorstellung der Zusammensetzung aus einzelnen Teilen kein „Kunstgriff"; sie hat für den Homerischen Griechen nichts Befremdendes gehabt. Wir freilich würden mehr als ungeduldig, wenn der „Kutscher" den Wagen vor der Abfahrt Stück für Stück zusammenfügte. Bewundernswert ist, wie im Homer die einzelne Schilderung nicht aus dem Rahmen des Ganzen herausfällt, sondern als Selbstzweck zugleich „mitwirkt", vorbereitet, vertieft, verdichtet. Das gilt besonders auch für die Pandarusszene, deren Eindruck und Bestimmung Herder meisterhaft dargestellt hat. Jedes weitere Wort wäre überflüssig. Und so hält es Homer in allen sog. „Beschreibungen". Jedesmal ist die innere Grundlage, die Stimmung anders, und es bleibt die Aufgabe des feinsinnigen Lehrers, diese Einheiten herauszuarbeiten. Denn Einheiten sind es. Der göttliche Sänger hat nicht den zweifelhaften Vorzug, von einer Empfindung in die andere zu fallen; er ist nicht nervös, sondern urgesund und kernfrisch. Das wirkt so wohltuend auf uns im 20. Jahrhundert und ins 30. hinein und so fort. Er ist Natur, die Natur, nach der sich jeder Unverbildete zurücksehnt, stark, in sich geschlossen, charaktervoll und doch wieder zart, aber nie empfindsam, „rauh und gelinde, lieblich und schrecklich", auch „kraftlos (wenn ihn die Kraft verläßt) und allgewaltig", was Goethe alles von der Natur aussagt. Längst sind wir von dem Wahne zurückgekommen, als ob eine Übertragung die Urschrift ersetzen könnte. Die Schilderung der Vorbereitung zum Mahle (Il. IX V. 206 ff.) ist gewiß naiv (nach der äußerlichen Bedeutung des Wortes). Wir fühlen uns in die Wildnis, ans Lagerfeuer versetzt. Aber wir wollen doch nicht allzu modern sein. Wenn geehrte Gäste einkehren, setzen auch wir ihnen das Beste vor, was wir haben, legen (d. h. die Hausfrau) selbst mit Hand an, d. h. wir kochen nicht mehr in eigener Person, aber wir schauen, daß alles beim Rechten sei. Nicht anders schildert es Homer, wenn wir von Äußerlichkeiten absehen. Ein großes Zurichtebrett, ein fettes Schaf, eine ebensolche Ziege, das Rückenstück eines Mastschweines; dazu sorgsamste Vorbereitung usw.: der Dichter „energisiert Kraft", hier ein Willkommen den Gästen. So ehrt man liebe Freunde, wenn sie uns besuchen. Und es hören's die Jungen, auch die Alten so gern. Warum soll die Kunst nicht auch das Angenehme darstellen?

Homer verfährt so nicht absichtlich, um der toten Beschreibung auszuweichen, sondern weil die Natur der Dichtung es so verlangt. Wer sich im Banne einer Stimmung befindet, sieht nur das ihr Entsprechende. Mit lebendiger Kraft sucht er sich den anderen mitzuteilen. Die „Technik" Homers ist freilich nicht unbedingt vorbildlich; was aber Natur ist, kann

nie veralten. Und hier stehen wir vor einem Urerfordernis alles Schaffens, das Goethe ebenso einhält wie das Großmütterchen, das vom Knusperhäuschen erzählt und es schildert. Die Stoffe können wechseln, die ursprüngliche Art nicht. Goethe mit seiner Sehnsucht nach Frieden im Herzen sieht in der Abendlandschaft nur die Ruhemotive, das große Schweigen in der Landschaft. Aber die Natur kommt ihm auch entgegen, was die Einfühlungstheoretiker wie alle Psychologisten so wenig berücksichtigen. Ein Teilstrom des Atems der Welt wird in ihm lebendig. Sobald die Stimmung schwindet, starrt uns aus der Beschreibung öde, lehrhafte Prosa entgegen. Auch diese ist berechtigt, aber nicht in der Dichtung. Wenn ihn die Kraft verläßt! Welches Mütterchen erzählt Märchen besser, das daran glaubt (NB. wahrscheinlich!) oder vielleicht insgeheim darüber lächelt? Im letzteren Falle wäre es eine Modedame, die nicht mehr mit dem Kinde teilnehmen kann. Es ist immer ein Zeichen von mangelnder Begabung, nicht vielseitig empfinden zu können. Man übertreibe ferner den Grundsatz der objektiven Sachlichkeit nicht. Wohl ist in Homers Dichtungen alles „dargestellt"; aber sie enthalten viel Standesgemäßes, ja Persönliches „des Sängers", der alle Register mit unvergleichlicher Meisterschaft beherrscht. Was hineingekünstelt, nachgeahmt ist, also das technisch Bewußte, was auch der unlebendige, der undichterische Sinn erfassen kann, das ist schon längst dem berühmten Zahn der Zeit zum Opfer gefallen. Das innere, unvergängliche, weil sich gleichbleibende, Leben spricht allezeit zu jedem, der empfänglich ist. Wir haben — trotz Grimm u. a. — viel technische Redensarten, auch eine Reihe feinsinniger, von unmittelbarer Aufnahmefähigkeit zeugender Arbeiten; aber was haben wir von der Neuprägung neuer technischer Begriffe? Münzen für den allgemeinen Verkehr, jedoch nur Münzen. Das Buch, das dem Dichter Homer völlig gerecht wird, ist eine Forderung der Zukunft.

Daß Lessing von Herder nicht allzu weit entfernt ist, vom Bekanntheitsgefühle usw., war schon mit Beziehung auf den Laokoon die Rede. Ich erwähne dies nur, um den beliebten Mißverständnissen solcher, die nicht das ganze Buch lesen, vorzubeugen. Herder bezeichnet es als den schlimmsten Verstoß, „aus dem Tone Homers zu kommen"; aber er bedenkt das eine nicht, daß in diesen Schilderungen schon die Ansätze zu allem Lyrischen geborgen sind. Auch widerspricht er sich in einzelnen Urteilen („das Ganze der Begebenheit ist sein Werk", 18), was als teilweise richtig schon festgestellt wurde. Ebenso zersplittert er die Dichtung zu sehr in einzelne Abarten; er „klassifiziert", ohne die Einheit im Auge zu behalten. Wir sind heutzutage schon mit unserem Linnéschen System in der Poesie recht übel daran. Nach der äußeren Form und nach Zufälligkeiten reihen wir auch lebensvolle Dichtungen ein. Wer wagt im Ernste zu behaupten, daß Goethes Fischer oder Erlkönig „episch" seien? Dann müßte dasselbe auch für das eine von Wanderers Nachtliedern gelten; auch hier ist „Handlung". Die Unterschiede sind fließend, festzuhalten nur die bekannte Dreiteilung a potiori. Wo sich ein Mensch un-

mittelbar und mit dauernder Geltung ausspricht, entsteht ein Gedicht. Trotzdem behalten Herders Ausführungen ihren Wert. Er unterscheidet „Gesangartiges" und „Gemälde", woran richtig ist, daß sich Zeiten und Individualitäten verschiedenartig in der Form, auch metaphorisch mitteilen. „Genug, wenn sein (Anakreons) μέλος von Lust und Freude schallt"; wenn aber das Gemälde von nichts schallt, wenn es nur Gesichtserscheinungen übertragen will und dabei doch nur farblose Malerei bleibt? Er berichtigt sich selbst: „Ich singe!", obwohl er hier nahe an das Kunstmäßige, das Technische streift. Und er gibt sein innerstes Verhältnis zur Poesie zu erkennen: Täuschung = Stimmungskraft. Er verkennt, daß Lessing keine Theorie der Dichtkunst schreiben wollte, jedoch nicht, daß es eine „Haupteigenschaft" in der Darstellung des Gegenständlichen gibt, nämlich das Gesetz der Belebung. Wie dieses Wunder der einzelne Dichter zustande bringt, und welche Form er sich erschafft, ist ganz seines Berufs, die Hauptsache, daß er nicht fremde Formen nachahmt, ohne sie mit innerem Gehalt zu erfüllen, gleichsam reif dafür zu werden. Sonst kann man ihn nur als Ebenbild der Meistersinger bezeichnen. Herder schließt mit dem Klageruf: „Erschreckliche Lücke!", wie er auch in späterer Zeit noch die Kleineren und Kleinsten gegen Goethe und Schiller ausspielt. Wir können uns mit dem männlicheren Lessing, der sich selbst gegen die Großen bescheiden zurückstellt, dieser Elegie nicht anschließen, sondern vielmehr wünschen, daß den Totengräbern aller Poesie und Geschmacksverderbern, den imitatores, servum pecus, den Technikern, also Machern, endlich gründlich das Handwerk gelegt würde. Ein Ziel aufs innigste zu wünschen, leider eine Idee, die unausrottbar mit der menschlichen Natur zusammenhängt. Und doch wird Wesen, Ursprung, Schaffensweise des großen Dichters immer wieder nach so schwächlichen Abbildern gottschedischer Verwandtschaft beurteilt. Die Regeln, gleichviel welcher Art, züchten nur Talente.

Ein Verdienst Herders bleibt es auch, daß er die Einwirkung des Zeitalters berücksichtigt; freilich muß die Weltdichtung, gleich jedem Genie ein seltenes Erzeugnis, wie Heinse bemerkt, darüber hinausreichen. Einige Sätze verdienen besondere Hervorhebung, soweit sie allgemeine Gültigkeit beanspruchen können. „Alles muß innerhalb seiner Grenzen, muß aus seinen Mitteln und seinem Zwecke beurteilt werden." Gewiß, echter Geist der Humanität; aber wie verhält es sich mit der Auffassung der Nachwelt, wie mit dem Werturteil? Ferner: „Der Kunstrichter soll hier ein furchtsames Vielleicht sagen; das Genie entscheidet mit der starken Stimme des Beispiels." Sind aber die nachbenannten Dichter: Gleim usw. Genies? Und ist Lessing andrer Meinung? (vgl. Laokoon IV). Herder fällt in der Tat zu häufig aus dem Tone des Beurteilten. Sollen wir noch auf die Form der Darstellung eingehen? Sie bleibt aphoristisch, stimmungsgemäß, d. h. herderisch. Wir müßten jede Einzelheit besprechen, haben jedoch die Grundzüge schon angedeutet.

Die Darstellung des Schönen und Häßlichen in der Kunst.

Unsere folgende Besprechung (20 ohne den Abschnitt: Zuviel selbst in Homer..., 21 bis: Nun aber hat d. l. Th..., 23 Schluß) bezieht sich hauptsächlich auf einen schönen und einen häßlichen „Gegenstand", Helena und Thersites. Man verzeihe die Zusammenstellung; doch wird sie dadurch noch schöner, er häßlicher werden. „Mit einer solchen Zugabe hat Lessing den größten Teil seines Buches widerlegt" (20 Schluß). Vorher: „In der Sache selbst mit ihm eins" (17). Das bekundet jugendliches Temperament. Ein Unterschied in der Darstellungsart des Schönen und Häßlichen (vgl. Grillparzers Medea) besteht ja in der Tat nicht. Der Dichter darf auch das Ekelerregende vergegenwärtigen, doch nicht als Hauptsache; sonst wäre er ein Schattenpoet, der blind durch die Welt läuft. Doch diese Frage sei nur angedeutet. Lessing sieht in der bekannten Stelle, „wo Helena in die Versammlung der Alten tritt", einen Kunstgriff Homers, ihre Schönheit durch die Wirkung zu schildern. Im ganzen ist Herder mit ihm einverstanden; denn der Dichter „energisiert" ja; nur wendet er sich gegen die berechnete oder ausgeklügelte Absicht. „Wie anders, als daß sie fühlen und sagen mußten, was sie fühlen und sagen?" Beide haben im gewissen Sinne recht; doch die Erklärung Herders ist zu allgemein, und Lessing urteilt einseitig. Einige Anmerkungen zu der vielerörterten Frage (Il. III V. 146 ff.) werden deshalb am Platze sein. Die Alten von Troja, treffliche Sprecher und Berater in der Volksversammlung, sitzen mit Priamos am Skäischen Tor. Ihre Gedanken und Worte bewegen sich um den leidvollen Krieg; sie sind gegen die Unheilstifterin eingenommen. Da sehen sie, wie Helena, süße Sehnsucht nach dem ersten Gemahl, nach der Heimat und den Eltern im Herzen, noch tränenfeuchten Auges, herannaht. In diesem Augenblicke der Wehmut entfaltet sich ihr ganzer Liebreiz; der Schatten der Reue verleiht ihrer Bewegung den Zusatz anmutiger Schüchternheit. Da fühlen sogar die Greise, im Zauberbanne dieser Schönheit, daß es begreiflich sei, wenn sich ganze Völker um ein solches Weib auf Leben und Tod bekämpfen. Falls es sich um einen Zweck handelte, liegt er hierin; denn gleich nachher gewinnt die alte Abneigung die Oberhand. Die Homerischen Greise sind keine sinnlich über- und abgereizten „Gecken", sondern natürliche, ihrer Altersstufe entsprechend ruhige und besonnene Männer; denn „ein alter Geck ist das verächtlichste Geschöpf in der Natur" (nach Kant, I S. 214), seine Vorstufe jüngeren Alters der „Laffe" mit seiner „unedlen Empfindungsweise des Schönen". Wie sich der Sinn der Begriffe ändert! Helenas Schönheit ist das Motiv des männermordenden Streites, was an dieser Stelle zum ersten Male bestimmt ausgesprochen wird. Wir erfahren hier gewiß den stärksten Eindruck, wenn sogar die Alten von Troja dies empfinden. Aber die Hauptsache bleibt doch, daß uns die Kriegsbereitschaft der Trojaner für ein solches Weib bewußt und verständlich wird. Ferner schildert Homer ihre Schönheit nicht etwa nur in der Wirkung. Es ist auch hier „Reiz",

Anmut in der Bewegung, im Verhalten; ferner wirkt auch der Vergleich mit den unsterblichen Göttinnen mit. Der Altvater Breitinger möge noch einmal zum Wort kommen (I S. 314): Keine Leidenschaft unter allen ist „fruchtbarer an Bildern als die Liebe. Diese füllet die Einbildung gäntzlich mit dem geliebten Gegenstande an, und mahlet ihr dessen Schönheit und Vollkommenheit in einem solchen Lichte vor, daß sie dadurch ganz entzücket, denselben als den einzigen Mittelpunct und die Quelle aller Schönheit, alles Ergetzens, aller Glückseligkeit ansiehet". Doch will ich den guten Homer nicht in Verdacht bringen. Die Wirkung entsteht aus der den Worten mitgeteilten Kraft und strömt letzten Grundes von der Seele eines lebendigen Menschen aus.

Über Thersites nur wenige Worte. Herders Auffassung, daß er ein gefährlicher Hetzer gegen das gottgeweihte, zeusentsproßne Königtum, ein Hetzer mit aller Lust am Krakeel und Krawall, ohne jede Beigabe von Ehrfurcht sei, ist jetzt allgemein angenommen. Trotzdem erweckt sein Auftreten zunächst den Eindruck des Lächerlichen, wenn wir das Homerische Publikum in Betracht ziehen; denn dieses hat einen Überschuß von Lebensgefühl, worin Sully (Essay of Laughter, London 1902) mit manchem Recht, ältere Anschauungen wieder aufnehmend, den Ursprung des Komischen steht. Gerade die Jugend, besonders auf der Stufe des sich entfaltenden Kraftbewußtseins, hat einen unbewußten Drang dazu. Oft rechnen wir als Bosheit und Schadenfreude zu, was nicht so gemeint ist. Jedenfalls gehört das Komische im allgemeinen zu den Lebensmächten, deren Begleitung oft Wunder wirkt, und soll und kann nicht verbannt werden, soweit es harmlos bleibt, nicht in Roheit ausartet. Wir haben leider so wenig Gedichte und Theaterstücke mit der urgesunden deutschen Fröhlichkeit; denn hämischer Spott liegt uns ferner.

Lessing hat im ganzen mehr den Eindruck auf den Leser, Herder auf die Zuhörer selbst im Auge. Denn so dachte sich Herder (in Einstimmung mit Goethe und Schiller) den Vortrag der epischen Gedichte: Der Rhapsode vor einem festlich gestimmten Kreise von Menschen, die seinen Worten mit empfänglichen Sinnen lauschen. Die Ausführungen über den Ekel bieten wenig Neues. Der Bezirk der niedrigeren Sinne (Geruch, Geschmack) grenzt nur an das Reich der Kunst. Herder ist mit seinen Betrachtungen zu Ende. Es ist keine Redensart, wenn er seine Schrift ein „Opfer für den Verfasser" des Laokoon, eine Weihegabe nennt. Die Freundschaft zu Lessing hat sich über das Grab hinaus bis zur letzten Stunde in Herder frisch und immergrün erhalten, zu einer Zeit, wo er sich mit dem Kritizismus Kants und der klassizistischen Richtung Goethes und Schillers nicht befreunden konnte. Die schönste Wirkung eines Buches bleibt, daß es in anderen Gedanken entzündet, und oft vermögen einseitige, sogar irrtümliche Auffassungen dies ganz besonders, wenn sie nur von einem Menschen ausgehen, der lebendig empfindet, ehrlich strebt und sich ausspricht. Denn selbst die große Persönlichkeit leidet an jener Beschränkung, daß sie nicht alles zugleich sein und sehen kann.

Herders Persönlichkeit im Rahmen der Schrift.

Eindrücke und Ausblicke, auch Ergänzungen soll dieser Schlußabschnitt und einiges über Herders Eigenart, die Bedeutung des 1. Krit. Wäldchens, die Sprache im allgemeinen bringen, ohne daß Vollständigkeit angestrebt würde.

Hamann verweist Herder das „blinde Kuhspiel" mit der Anonymität und trifft gleich das Richtige mit seinem Urteil: „Das erste Wäldchen scheint überhaupt für Winckelmann, und wo nicht über, doch wenigstens ziemlich neben Lessing geschrieben zu sein" (III S. 431). Daß Herder die Arbeit verfaßte, hat seinen Grund nicht darin, von sich reden zu machen, womöglich um jeden Preis und mit allen Mitteln; er mußte darüber schreiben, was die beste Rechtfertigung jeder Schrift bedeutet, weil mitten in der Zeit seiner stärksten Entfaltung („Journal meiner Reise" 1769) eine Überfülle innerer Ideen in ihm gärte und nach Gestaltung drängte, weil er seinen Standpunkt wahren mußte. Jede Kritik soll ein zweites Kunstwerk sein. Man darf von dieser Anschauung Kerrs wohl das meiste abziehen und kann doch behaupten: sie soll etwas Selbständiges bieten und sachlich sein. Wie verhält sich nun Herders Schrift nach beiden Richtungen? Die sachliche Rezension Garves ist veraltet, wenigstens wird sie außer von Fachmännern kaum mehr gelesen. Herders „Kollektaneen" sind heute noch lesenswert, weil sie mehr bieten als eine gewöhnliche Kritik. Eine Kritik? Diese überhaupt kaum in dem üblichen Sinn des Wortes. Eine solche muß sich in erster Reihe vor Mißverständnissen bewahren. Herder vergißt immer wieder, daß der Laokoon eine Grenzenlehre ist. Von dem einen, was ihn anregt, eilt er zum anderen und daran vorüber, ohne der ausgesprochenen Geraden, der Linie der „Festigkeit", welche der Laokoon trotz aller Hin- und Herbewegungen unverrückt einhält, mit ähnlicher Sicherheit zu folgen. Das konnte ein Herder nicht und wollte es ebensowenig. Seine Anschauungen über die Poesie, ihr Wesen und ihre Wirkungen, mitzuteilen in einer Reihe von Betrachtungen, die sich zwanglos und ohne den Anspruch auf Vollständigkeit anschließen sollten, das war seine Absicht. Nur in der Zahl der Abschnitte, wenn man von den archäologischen Bemerkungen im Laokoon absieht, bleibt er im Gleichschritt.

Damit hat er Größeres geleistet als im Rahmen einer nüchternen Kritik. Der Wert seiner Arbeit liegt in seinen Urteilen über Lessing selbst (und Winckelmann!) und über die Poesie. Zum erstenmal wird damit Lessings Persönlichkeit in treffenden Umrissen dargestellt, wie sie noch uns — unbeschadet der größeren Vollständigkeit des Bildes — vor Augen steht. Ein Denker, der mit „dem Verstande fühlt", d. h. der empfindet und diese ersten Aufwallungen in klare Begriffe umformt, weil man damals noch gemeiniglich dem unteren Erkenntnisvermögen (dem Gefühl) mißtraute, ohne die Klärung durch das Licht der Vernunft, und es immer verfänglich erscheint, mit den Empfindungen — und wären es auch die ersten — gleich zu Markte zu gehen. Die Einfälle können auch unsinnig

oder schon hundertmal dagewesen sein. Lessing ist freilich auch ein Denker, der manchmal zuviel überlegt, der hie und da Anschauungen hineinsieht, um seine Überzeugung zu behaupten. Aber wer kann sich dem ganz entziehen? Er müßte sonst seine Person ausziehen. Ferner beanstandet Herder an ihm, daß er zu sehr den dramaturgischen Maßstab anlege, das Technische mehr als gut in den Vordergrund rücke. Das tun sie aber alle, von Aristoteles herauf bis zu den Stürmern, als deren Wortführer Herder sich hier ankündigt. Lessing sucht Richtpunkte für sein eigenes Schaffen, was man fort und fort zu bedenken hat. Herder gibt sich, wie er ist. Sein Bild tritt uns aus seinen Worten entgegen. Eine jugendliche Persönlichkeit — ich gebrauche diesen Ausdruck absichtlich — voll heißer Sehnsucht nach Schönheit und seelischer Erquickung, voll unmittelbarer Empfänglichkeit für das Kunstwerk, ausgestattet mit Zartheit der Empfindung wie mit flammender Kraft, mit einer staunenswerten Anschmiegsamkeit, im Besitze jenes genialen Anderssseinkönnens, das nur wenigen verliehen ist, weshalb ihm aus all diesen Gründen das Herz zuzeiten mit dem Verstande durchgeht, die Flut des Gefühls den kritischen Blick befängt: so tritt er vor uns, das Bild unverkümmert frischer Jugend, verheißungsvoller Entwicklung, in dem liebenswerten Ernst des für seine Zielgedanken begeisterten Menschen. In dem Aufsatz „über Thomas Abbts Schriften" (1768) fällt er Selbsturteile, die über einen anderen ausgesprochen sind. „Seine Einbildungskraft ist reich, fruchtbar, Rhapsodisch, und auf eine edle Art unbändig: nicht immer ein Baumeister, der wohlgeordnete Gebäude errichtet; aber eine Zauberin, die an den Boden schlägt, und siehe! plötzlich sind wir mitten unter prächtigen Materialien". Und ebenso weiß er, daß „starke sinnliche Aufmerksamkeit sich selten mit der Abstraktion paart". Dem entsprechen die Grundunterschiede in der Form der Darstellung. Bei jedem ein Ausdruck der Eigenart. Lessing voll Klarheit, Schärfe der Gedankenfolge, Selbstbeherrschung, die sich auch in Augenblicken stärkerer Empfindung nicht verliert. Überlegenes Spiel, weil Ergebnis langer Beschäftigung, mit dem Gegner und mit allen Waffen der Dialektik. In Herder wirkt ein Überschuß aufwallender Gemütskraft, die den Gedankengang leicht unterbricht, den Satzbau in Stücke reißt; aber nie stört uns eine gemachte Empfindung, zuweilen schmiegt er sich unwillkürlich an Lessings Ausdrucksweise an, ist anpassungsfähig, ohne seine Natur ganz verleugnen zu können. Gustav Kettner, der Lessing sonst zu hart beurteilt, spricht sich über die Gegensätze mit treffendem Verständnis aus: „Die Entwicklung der Gedanken (Herders) ist zwar meist fein, aber nicht immer deutlich, er hält die Fäden nicht straff genug fest, mitunter wird die Darstellung breit und zerflossen, kurz er versteht es nicht gleichmäßig genug, uns in seinen Gedankenkreis gleichsam zu zwingen. Bei aller Fülle und Tiefe der Gedanken gewährt er daher doch nicht jene geistige Gymnastik, welche Lessings Schriften trotz aller ihrer unleugbaren Schwächen den bleibenden Wert verleiht" (S. 9).

Der Grundzug in Herders Natur, der uns schon in dem 1. Krit.

Wäldchen greifbar bewußt wird, ist eine außerordentliche Beweglichkeit der Vorstellungen und Reizbarkeit des Gefühls (nach Hamann), letzteres ein ganz moderner Zug, doch in anderer Weise. Schiller besitzt die stärkere Gestaltungskraft, nicht jene — fast weibliche — Anschmiegungsfähigkeit. Den Trieb und die Möglichkeit, fremde Zustände in sich wiederzuerleben, finden wir erst bei Goethe zu unvergleichlicher Vielseitigkeit gesteigert. Aber Herder ist nicht in dem Besitze des für alle Lebensnot entschädigenden Göttergeschenks, sich ebenso mitteilen zu können, weder im Gedichte noch in prosaischer Darstellung, woran ihn das Flackernde der Vorstellungen, das Bruchstückmäßige hindert oder (nach Goethe), weil er zu rasch die „Idee ergriff", sich zu wenig „Zeit" ließ (nach Hamann). Er verfällt bei seiner lehrhaften Art dem Rednerischen, der pathetischen Gebärde, der häufigen Wiederholung. Schiller sagt einmal (1783), man könne einen großen Charakter fühlen, ohne imstande zu sein, ihn zu schaffen. Dabei denkt er nicht an Herder; aber das Urteil selbst trifft auf ihn zu. Goethe bestimmt im Todesjahr Herders dessen Eigenart mit kurzen treffenden Worten: „Herder war von Natur weich und zart, sein Streben mächtig und groß. Er mochte daher wirken oder gegenwirken, so geschah es immer mit einer gewissen Hast und Ungeduld; sodann war er mehr von dialektischem als konstruktivem Geiste. Daher der beständige ἕτερος λόγος gegen alles, was man vorbrachte." Somit blieb ihm doch nur die Rolle des großen Anregers, des mit verschwenderischer Freigebigkeit Spendenden, der dann in späteren Jahren mitansehen mußte, wie andere das Metall münzten oder gar zu riesenhafter Größe über ihn emporwuchsen. Auch Hamann erwartete noch mehr von ihm und sich, nicht bloß, daß die von ihm ausgestreuten „Samenkörner" sich zu Blumen und Blüten entfalteten: „Ich wünschte aber lieber Früchte und reife" (V S. 101). In diesem Zwiespalt der Natur liegt das Unglückliche der Begabung Herders und auch die innere Tragödie seines Lebens. Wie schwer — oder nie — hat er sich in die Tatsache gefunden, in dem erlauchten Kreis von Weimar ein Zweiter zu sein.

Den wertvollsten Bestandteil im 1. Krit. Wäldchen bilden die Abschnitte über die Natur des Dichterischen, über Energie, Kraft, über die Wichtigkeit des Gefühls, das er mit Mendelssohn und vor Tetens in seine vollen Rechte einsetzt. „Homer und die menschliche Seele" waren seine Geleiter. Freie Bahn eröffnet er allen Dichtern, die den echten Funken jener Gabe, die sich niemand kaufen oder sich verschreiben kann, in der Seele tragen; nur die nüchternen Witzlinge verscheucht er als Eindringlinge in ein fremdes Reich mit „Himmelsbränden".

Es ist ein Vorteil für die Schüler — die feinfühligen und empfänglichen glauben es ohnehin nicht —, wenn sie hören, daß das Befolgen von Regeln nicht den Dichter und das Befolgtsehen nicht den ästhetischen Genuß ausmacht. Freilich kann allzu jugendlicher Eifer auch Verwirrung anrichten. Deshalb ist es gut, wenn neben einen heißblütigen Walther Stolzing ein besonnener, lebensweiser Hans Sachs tritt.

Text nach Suphan (III S. 7—188); daneben die besondere Ausgabe von H. Düntzer (Berlin, Ferd. Dümmler).

Aus der Literatur erwähne ich außer Haym vor allem:

Gustav Kettner, Herders Erstes Krit. Wäldchen, I, Jahresbericht d. Landesschule Pforta 1887 (Erstreckt sich leider nur auf die ersten fünf Abschnitte); ferner:

Friedland, Über das Verhältnis von Herders Erstem Krit. W. zu Lessings Laokoon, Progr. Bromberg 1905.

Kunz, Bekämpfung und Fortbildung Lessingscher Ideen bei Herder, Pr. Teschen 1888.

Michelis, Herders Erstes Krit. W. (Auswahl u. Erläuterungen), Pr. Königsberg 1909.

Jakob Harris, Abhandlungen über Kunst, Musik, Dichtkunst u. Glückseligkeit, deutsch, Halle 1780.

Die Besprechung des Laokoon wird immer vorausgesetzt.

Friedrich von Schiller

I.

Über das Erhabene.

(1793)

Vorbemerkungen. Über die Abfassungszeit des Aufsatzes, der erst 1801 in den „Kleineren prosaischen Schriften" erschien, gibt Schiller, gegen seine sonstige Gewohnheit, in seinem Briefwechsel keinen Aufschluß. Im Winter 1792—93 hielt er ästhetische Vorlesungen in Jena, in Verbindung damit behandelte er das Erhabene in einer besonderen Arbeit „zur weiteren Ausführung einiger Kantischen Ideen" (Vom Erhabenen), beschäftigte sich jedoch, wie in den Kalliasbriefen mit dem Wesen des Schönen, so hier vornehmlich mit der Merkmalbestimmung des Erhabenen. Gleich darauf (vom 13. Juli bis Dez. 93) schrieb er seine bekannten Briefe an den Herzog Friedr. Christian von Schleswig-Holstein-Augustenburg. Ursprünglich waren „Betrachtungen über das Schöne und Erhabene" geplant; doch beschränkten sich seine Mitteilungen, außer gelegentlichen Vorblicken, auf ersteres Gebiet, da sie unvollendet blieben. Der Gesichtspunkt der ästhetischen Erziehung tritt hier in den Vordergrund. Die Ergänzung nach der Seite des Erhabenen bildet unser Aufsatz, der also neben oder gleich nach diesen Briefen entstanden ist[1]), jedenfalls vor dem Hauptwerk „Über die ästhetische Erziehung des Menschen" (1793—94), worin er neue Begriffe (z. B. Form- und Spieltrieb) einführt. Die Abhandlung „Über das Erhabene" gehört demnach in den Gedankenkreis der Briefe an den Augustenburger. Hier wie dort verlegt er das Schwergewicht auf die Frage nach der Wirkungskraft, weshalb wir danach die Einteilung treffen; ferner bekennt er sich noch bestimmter zum Kantischen Pflichtbegriff; das Ästhetische erscheint wie in den „Künstlern"[2]) zuweilen mehr als Vorstufe des Moralischen. Doch bereitet sich die Abkehr deutlich vor. Mit Entschiedenheit erklärt er sich nämlich dagegen[3]), daß er „gar die moralische Empfindsamkeit aus dem menschlichen Herzen verbannt wünschte. Von dieser Paradoxie bin ich vielmehr so weit entfernt, daß ich diese schöne Fähigkeit des Gemüts, durch Ideen von Ordnung, Harmonie und Vollkommenheit affiziert zu werden, als eine herr-

1) Nach Otto Harnack um 1800.
2) Nach der älteren Fassung.
3) Brief vom 11. Nov. 93 (III S. 382).

liche Anstalt der Natur bewundre, und den Menschen, dem sie mangelt, niemals liebgewinnen kann" (vgl. den vorletzten Abschnitt). Sein Sinn für die Unmittelbarkeit lehnt sich gegen die Härte der Kantischen Beurteilung auf. An der ursprünglichen Fassung hat Schiller bei der Herausgabe nur weniges geändert (z. B. realistisch-idealistisch für physisch-geistig); denn er war der „ästhetischen Spekulation" längst müde, in der Erntezeit regen dichterischen Schaffens.

Der Grundgedanke des Aufsatzes ist, daß das Erhabene berufen sei, einer bedenklichen Entartungserscheinung der Überkultur zu begegnen, indem es „den Geist wehrhaft macht, dem verfeinerten Kulturmenschen Federkraft erteilt", so daß ihm die Vorzüge der „Wildheit" gewahrt bleiben. Zwar behandelt er hauptsächlich das Erhabene der Natur, aber er bezeichnet ausdrücklich die künstlerische Darstellung als geeigneter. Nicht auf dem „Grabe des Heroismus"[1]) sollen die Blumen der Poesie schwermütig erblühen, sondern sie soll das Große und Heldenhafte in der Brust des Menschen wie das Feuer aus dem Kiesel hervortreiben und zu heller, leuchtender Opferflamme anfachen. Als ein Seher in die Zukunft, zwanzig Jahre vor den Befreiungskriegen, stellte Schiller diese Anforderung an die große Kunst. Alles, was die innere Kraft stärkt, in ernster Stunde zu Taten ruft, dem „raffinierten und konsequenten Epikurism"[2]) den Boden entzieht, sei uns willkommen und sein Herold als Führer des Volkes gepriesen. Die Gegenwart bemüht sich, auf jede Weise die Wehrkraft zu steigern, sie darf nicht vergessen, daß seelische Kraft nicht an letzter Stelle steht. Wir haben von ihm, dem Totgesagten, weil er gewissen Richtungen nicht bequem ist, noch vieles zu lernen. Die Schrift ist zugleich ein Bekenntnis seines Herzens, manche Lichtwelle seiner adligen Seele schimmert uns entgegen. Er gibt sich selbst, sein Bestes, und an keinem, der nur einen Funken seines Geistes in sich birgt, können solche Worte wirkungslos vorüberziehen. Denn wie Goethe zu harmonischer Einheit, so neigt er vornehmlich zum Erhabenen, zur Lebensüberwindung. Er muß sich, seiner Natur entsprechend, ins Reich der Freiheit erheben, es ist sein einziges Rettungsmittel gegen Not, Sorge, Kränklichkeit. Schmetterlingsmenschen vermögen dies nicht nachzufühlen. Und doch bleibt es eine Lebensanschauung, die sich ebenbürtig und kernfrisch selbst neben der Goetheschen behauptet. Unser Aufsatz gehört auch in der Darstellung teilweise zum Schönsten, was Schiller in Prosa geschrieben hat. Zahlreiche Beziehungen zu seinen Dichtungen, Einblicke in tiefere Zusammenhänge ergeben sich. Trotzdem ist es kein leichtes Stück Arbeit. Die „Freiheit des Vortrags", der nicht das „dogmatische" Geleise einhält, das Durcheinanderfluten der Gedanken wie im Leben und in der Kunst, Vordeutungen und Anspielungen auf das Zeitalter, gegen das er seine höhere Stellung rechtfertigt, erschweren das Verständnis. Wer sich jedoch einmal in die Grundanschauungen

1) Vgl. Kleists „Letztes Lied".
2) Brief vom 13. Juli 93 (III S. 334).

Schillers in ihrem Bleibenden und in der Entwicklung eingelebt hat, wird sich leicht zurechtfinden, zumal da er in diesem Falle nicht mehr an den Wörtern haftet. Das Wesentliche ist der Jugend ohne Frage zugänglich.

Die etwas ausführlichere Besprechung ist beabsichtigt, ebenso die Anordnung der Aufsätze, die nicht durchaus der zeitlichen Aufeinanderfolge entspricht. Die Ziele der Behandlung im Unterricht sind oben und in den Überschriften angedeutet.

Die Wehrhaftigkeit des Menschen und ihre Möglichkeiten.

Mit dem stolzen Worte von der Macht des menschlichen Willens, das den Wert der Persönlichkeit bis zur Stufe unbedingter Selbstherrlichkeit erhebt, beginnt die Einleitung, indem Schiller ein Zitat aus Lessing in freierem Sinne auslegt. Das gerade Widerspiel dieser Selbstbestimmung ist der „Mechanism" in der Natur, wozu auch die triebhaften Kräfte im Menschen gehören (Gegensatz). „Die untermenschlichen Geschöpfe lösen die Aufgaben ihrer Natur, ohne die regelnden Zwecke ihrer Arbeit zu kennen" (Leop. Ziegler), d. h. auch sie handeln „vernünftig" (=zweckmäßig); wie häufig eine Unsicherheit in seiner Terminologie, weil Vernunft vorher in anderer Bedeutung verwendet wurde. Nun aber besteht nicht immer Friede zwischen dem Reiche der Notwendigkeit und der Freiheit, häufig genug tritt der Kriegszustand ein (elementare Gewalten, „böse Nachbarn", das Schrecknis des unvermeidlichen Todes). Der Mensch findet sich also in eine unglückselige Situation gestellt. Die hohe „dämonische Flamme", den Willen zur Freiheit trägt er in sich, und von außen bedrohen ihn übermächtige Gegner. Denn „Macht ist ein Vermögen, welches großen Hindernissen überlegen ist; ebendieselbe heißt Gewalt, wenn sie auch dem Widerstande dessen, was selbst Macht besitzt, überlegen ist"[1] (Kant). Was ist die Wirkung der Unfreiheit auch nur in einem Falle? Rückfall in die „Angst des Irdischen"; die alten „Gespensterlarven" kehren zurück, sogar im Zeitalter äußerlicher Aufklärung, wie Schiller hervorhebt („Freigeisterei und Aberglaube"). Zu tieferer Erkenntnis gehört auch der Mannesmut des Wollens. Sie aber „sind bange, die Lieblingsideen aufgeben zu müssen, denen nur die Dunkelheit günstig ist", weil mit ihren Wahnbegriffen auch das rationalistisch „morsche Gebäude ihrer Glückseligkeit" zusammenbräche.[2])

Trotzdem ist der entschlossene Mensch nicht wehrlos. Aus dieser Zwangslage, soweit er sich nicht mit dem Ernst des Todes abfinden muß, gibt es für ihn zwei (eigentlich: drei) Auswege. Vermeintliche Gefahren verscheucht die Aufklärung des Denkens (Verstandes), gegen wirkliche hat ihm die Natur rüstige Bundesgenossen zum Kampfe ums Dasein auf

---

1) Kritik der Urteilskraft (I § 28).

2) Brief an d. H. v. Augustenburg, 11. Nov. 93 (III S. 372f.).

den Weg mitgegeben: Körperstärke, wehrhaften Verstand, tatkräftigen Willen (prudentia ac virtus[1])). Verstand ist von Vernunft streng zu scheiden. Sein Wirkungsbereich ist vorwiegend das „Praktische" (nach Goethe): Zurechtfindung in dem Wirrwarr der Erscheinungen durch begriffliche Klärung, er bestimmt sich durch Zwecke (Nutzen oder Schaden), sein Ziel ist Naturbeherrschung, Erleichterung der Lebensbedingungen. Wo die gegebene Wirklichkeit aufhört, tritt die Vernunft in ihre Rechte. Im Bunde mit der „praktischen Intelligenz" wirkt die triebhafte Willenskraft. Dadurch wird es dem Menschen ermöglicht, seine „kolossalen Gegner", die Elemente, die ihren „eigenen wilden wüsten Gang zu nehmen" immerhin den Drang haben, „durch die höchste Kraft des Geistes, durch Mut und List" teilweise zu überwinden. Goethe gibt zu, daß dieser nie ganz endende Kampf gegen die Naturgewalten „herz- und geisterhebend ist"; das Höchste sieht er jedoch darin, „gewahr zu werden, was die Natur in sich selbst als Gesetz und Regel trägt, jenem ungezügelten, gesetzlosen Wesen zu imponieren"[2]), d. h. nach seiner Auffassung: der organische Gang der Entwicklung wird durch solche Ausbrüche titanischer Willkür nicht gestört. Er selbst spricht von der Möglichkeit „sie . . . im einzelnen Fall zu bewältigen", Schiller im gleichen Sinn und mit teilweise gleichen Worten, von der Überlegenheit, die wir . . . über sie (die Natur) als Macht, in einzelnen Fällen zu behaupten wissen". Als Beispiele nennt er: Überwindung eines wilden Tieres durch die Kraft des Armes oder durch List, Eindämmung und Nutzbarmachung eines Stromes (des „Nils"), den Sieg eines Schiffes über das „Ungestüm des wilden Elements" usw. Doch alle diese Kraftleistungen haben zwar „etwas Großes" an sich, erwecken jedoch nicht das Gefühl des Erhabenen, nur „etwas Analoges"; denn „es sind alle jene angeführten Mittel, durch welche der Mensch der Natur überlegen wird, aus der Natur entnommen, kommen ihm also als Naturwesen zu; er widersteht also diesen Gegenständen nicht als Intelligenz (hier = Mitbürger der übersinnlichen Welt), sondern als Sinnenwesen, nicht moralisch durch seine innere Freiheit, sondern physisch durch Anwendung der natürlichen Kräfte"[3]), also auf realistischem Wege. Später erkennt er das Erhabene dieser Kraftentfaltung an.

Die kurze Unterbrechung soll auf den reichen Gehalt an Anregung, den die bisherigen Ausführungen bieten, also auf die „assoziativen" Vorstellungen hinweisen. Wie vorher die philosophischen Begriffe Rezeptivität und Spontaneität (Selbsttätigkeit), Passivität (nach Schiller: Leiden) und Aktivität zugrunde lagen, so eröffnet sich hier ein kulturgeschichtlicher Ausblick auf den Kriegszustand des Menschen gegen die Natur, ihre bedingt erfolgreiche Unterwerfung, indem er entweder im Verzweiflungskampfe siegt oder die Naturkräfte gegeneinander ausspielt, mit erfinderi-

1) Nach ursprünglicher Bedeutung.
2) Versuch einer Witterungslehre 1825 (Bändigen und Entlassen der Elemente).
3) Vom Erhabenen (1793).

schem Sinn die natürlichen Schutz- und Wehrmittel vervollkommnet und dadurch seine Lebensverhältnisse verbessert. Die Eroberung des Feuers, des Meeres und des Luftraums werden bekanntlich, immer mit Hindeutung auf das Gefahrvolle, übergreifende des Unternehmens, in Mythen und Sagen als gewaltige, glorreiche Taten verherrlicht. „Realistische" oder Arbeitskultur, davon verschieden Zivilisation, ist die Gesamtbezeichnung dafür.

Gleichwohl genügt diese Kampf- und Nutzungskultur den Ansprüchen an die „Menschheit" nicht. Drohend bleibt das Gespenst des Todes bestehen. Nicht mehr der Bewerb um wirtschaftliche Güter, sondern der Kampf „Stirne gegen Stirne" mit der ehernen Notwendigkeit bildet das weitere Motiv. Zwei Wege tun sich auf: der eine zum Abgrund des wirklichen Todes, zu dumpfer und lichtloser Ergebung[1]), zur Hinschlachtung durch fremde Gewalt, oder der Bedrohte tritt selbsttätig aus der Natur heraus, indem er sich „zur Würde der Geister, zur Menschheit, zur Gottheit aufrichtet".[2]) Nunmehr ist er ins Erhabene emporgewachsen, über den Nebeln der Weltbefangenheit strahlt die Sonne in reinerem Glanze. Was die Gewalt ihm anhaben kann, ficht ihn nicht mehr an. In erhabener Fassung (wie Maria Stuart) will er sein Schicksal, das Furchtbare, was kleine Menschen schreckt und niederschmettert; er will es aus freigewähltem Entschluß, um sich, sein höheres Teil zu behaupten, oder aus Liebe zu den Nächsten, den Fernsten. Denn zwei durch eine unüberbrückbare Kluft wie Diesseits und Jenseits getrennte Reiche gibt es: die physische und die moralische Weltordnung, demgemäß zwei Möglichkeiten der Entscheidung. Dabei schweben Schiller Beispiele vor wie Catos Heldentod in Utica. „Das Bild eines Despoten, wenn es auch nur in der Luft schwebt, ist edlen Menschen schon fürchterlich."[3]) Mag Catos Entschluß immerhin auf ruhmreicher Tradition beruhen, die tiefste Erklärung für derartige Handlungen liegt in dem Goetheschen Worte (vgl. Brutus in Julius Cäsar). In ähnlichem Zusammenhange lebt die große Tat der Dreihundert Spartaner auf, ihr Opfertod aus der Pflicht soldatischen Gehorsams. Wie Goethes Ausspruch sich auf einen „trefflichen Soldaten und Ritter" bezieht, so drängt sich Schiller das Bild einer belagerten Festung auf. Schon hat der Feind alle Außenwerke erstiegen, keine Sicherheit ist mehr zu hoffen; da zieht sich der Held in die starke, allen Stürmen trotzende Burg einer höheren Weltordnung zurück und ist frei, weil er die gewaltigste Hemmung zu edler Tat, den Lebenstrieb, siegreich in sich überwunden hat.

Der Kantische Pflichtbegriff, der Befolgung des moralischen Gesetzes wider alles Interesse der Sinnlichkeit fordert, liegt den Ausführungen zugrunde. Aber Schiller bringt schon hier eine bemerkenswerte Einschränkung vor: Sein Wirklichkeitssinn empfindet, daß Kant von unerreichbarer

1) Vgl. Talbot in Jungfrau von Orleans.
2) Brief vom 11. Nov. 93.
3) Ital. Reise (Neapel, 5. März 1787).

Warte zu den Menschen spricht. Die zukünftige Synthese zwischen Neigung und Pflicht bereitet sich vor. Dieser unbedingte Gehorsam aus Achtung vor Pflicht setzt schon eine „größere Klarheit des Denkens" und „höhere Energie des Willens" voraus, die sich nicht „in allen Subjekten finden". In recht wenigen, ist man versucht hinzuzufügen. Die schroffe Scheidung zwischen Natur und Vernunft ohne tiefere Verankerung, die Kant nur notdürftig mit der Annahme eines „übersinnlichen Substrates" ausfüllt, hat ihre Bedenklichkeiten. Es drängt sich nirgends so sehr der Gedanke auf, daß er in dieser Hinsicht nur der letzte und die Entwicklung abschließende Vertreter des Rationalismus ist. Erst der Sinn der Zweiheit gibt den Sinn des Lebens. Die Vernunft allein kann nicht die endgültige Bestimmerin des Tuns und Lassens sein. Zudem handelt es sich nicht um bürgerliche, sondern hochmoralische Gesetze. Ungleich verteilt sind besonders nach dieser Seite die Gaben des Lebens. Die schlichte Einfalt findet oft angesichts der größten Gefahr das Rechte, wo zum Überlegen gar keine Zeit bleibt. Dagegen sind unter dem Deckmantel der Pflicht bei mangelnder Erkenntnis schon Sünden, scharlachrot und himmelschreiend, begangen worden. Andrerseits wendet sich Kant mit Recht gegen eine Zeitrichtung[1]), die sich in „schmelzenden weichherzigen Gefühlen" gefällt. Aber die Zerteilung der Gemütskräfte hält gerade vor der ernstesten Notwendigkeit, die dem Menschen begegnen kann, also in dem Falle, wo er sein ganzes Ich braucht, am wenigsten stand. Das Stoische ist im Leben wie auf der Bühne unwirksam. In dem Manne, der sich für sein Vaterland hingibt, können „realistische" (Selbsterhaltung, Kampflust) und „idealistische" Antriebe (Pflichttreue) verbunden sein oder sind es meist. Goethes zusammenschauender, durch keine Theorie befangener Blick, sieht wohl das Richtige: „Pflicht: wo man liebt, was man sich selbst befiehlt". Die Entscheidung für das Höhere vollzieht sich unter Teilnahme (als „mitwirkende Partei"[2])) und Übertragung des Gemüts, das ja nach Kant ganz Leben, das Lebensprinzip selbst ist. Es findet die Ab- und Zuwendung statt. Kein Mensch stirbt freiwillig für einen Wert, den er nicht mit ganzer Innerlichkeit umschließt. Keine der tragischen Personen Schillers (außer den Beispielen von „Realisten") geht ohne höher gerichtete Liebe in den Tod. Die kantischen Persönlichkeiten, die sich aus nüchterner, starrer Achtung vor dem Gesetz aufopfern, sind jedenfalls sehr in der Minderzahl. In der Tat wirkt häufig eine solche Fülle von Motiven zusammen, daß die Entwirrung unmöglich ist. Deshalb bleibt die begrifflich strenge Beurteilung des Moralischen eine verfängliche Sache. Es gibt tausend Möglichkeiten des Menschentums, die sich nicht unter einen Begriff einordnen lassen.

Es liegt mir fern, Kants Pflichtbegriff, den er von allen Schlacken des Triebhaften und der Selbsttäuschung läutern mußte, um ihn in seiner Reinheit wiederherzustellen, irgendwie zu verkennen; nur die Frage der

---

1) Kr. d. pr. V. (II Methodenlehre).

2) Anmut und Würde.

Allgemeingültigkeit kam in Betracht, und die Rücksicht auf spätere Zusammenhänge machte einige Andeutungen notwendig. Seine Bestimmung hat etwas Großartiges, Weltgesetzliches an sich. Der kantische Mensch beugt sich nur vor der Majestät des inneren Gesetzes. Er kennt keine Furcht, denn er trägt eine Kraft in sich, die allen Angriffen widersteht; „unerbittlich und ohne alles Interesse der Sinnlichkeit" (Schiller) vollzieht er die Vorschrift der Pflicht. Damit stellt Kant ein neues Lebensideal auf, der freien, sich selbst bestimmenden Persönlichkeit (der stoische Weise im Altertum; der christliche Heilige; der Herrenmensch der Renaissance; die Lebensgestaltung im Sinne der Humanität: Nathan d. W.). Übrigens gehört der Gedanke des moralischen Imperativs einer verhältnismäßig späten Entwicklungsstufe an: „1779 glaubt Kant augenscheinlich noch an die Möglichkeit einer ‚gefälligen Tugend' und das Pflichtgebot: du sollst! ist ihm verhaßt."[1]) Daß er die Möglichkeit des schönen Charakters in der Zukunft nicht ganz verwirft, erfahren wir aus der Erwiderung an Schiller („Anmut u. Würde").

Mit seiner idealen Höchstforderung an das übersinnliche Ich wird Kant, dem jede Abhängigkeit schon als „Heteronomie" gilt, der Wirkungskraft des religiösen Bestimmungsgrundes nicht gerecht, wobei allerdings zu bedenken bleibt, daß er sich gegen die verschwommene und selbstzufriedene, jeden Tag aufs neue über ihre Fürtrefflichkeit erstaunende Zeitrichtung wendet. Auch Schiller streift die Frage, weshalb sie nicht ganz zu übergehen ist. Die meisten Menschen können der Gewalt des Schicksals nur standhalten, wenn sie „das Bewußtsein der Unschuld oder den Glauben an die Unzerstörbarkeit unsers Wesens" in sich tragen, also durch „Religionsideen" gestärkt sind („Vom Erhabenen); denn nur die Religion, nicht die Moral, stellt „Beruhigungsgründe" auf. Es folgt die leidige Lohnfrage, die den innersten Kern des Christentums verkennt und damit auch die todbesiegende Kraft echter Glaubenskraft. Im Zustand der Entzweiung wird der Mensch wie ein Tier zur Schlachtbank geschleppt; sobald jedoch die Entscheidung für die Einheit verwirklicht ist, tritt auch die innere Fassung ein, und diese beruht letzten Grundes immer auf einer Verknüpfung zwischen Diesseits und „Jenseits", also auf einem religiösen, meinetwegen auch fatalistischen, materialistischen Glaubensmotiv. Schiller berichtigt auch seinen Standpunkt.[2]) Es sind zwei Gedanken, die Erwähnung verdienen. „Keine ästhetische Kultur geht so weit, daß sie den Naturtrieb auch da zurückweisen könnte, wo er sich für Leben und Dasein wehrt." Für diesen äußersten Fall sind „Religionsideen" notwendig; denn zum Verzicht auf „Dasein und Bewußtsein und Wirken" wäre eine Kraft erforderlich, „deren nur die wenigsten Menschen, und diese wenigen auch nur in ihren glücklichsten Momenten, fähig sind". Später

---

1) Schlapp, Kants Lehre vom Genie, Göttingen 1901, Vandenhoek u. Ruprecht.

2) Brief vom 3. Dez. 93 (III S. 410f.).

(1795) bezeichnet er[1]) das Christentum als die „Aufhebung des Gesetzes oder des Kantischen Imperativs", als die „einzige ästhetische Religion". Das heißt nach seiner vertiefteu Auffassung nichts Geringeres, als daß es die große Synthese zwischen Neigung und Pflicht und damit die höchste Form des Menschentums begründet. Es ist dasselbe Jahr, in dem der Gedanke der dritten Natur im Menschen ihm zu voller Bewußtheit aufleuchtet.

Der Gedankengang der Einleitung strebt folgendem Ziele zu. Menschen, die sich ohne Rücksicht auf die Stimme des Herzens, ja mit Aufopferung des Liebsten, was sie besitzen, aus Achtung für die Pflicht entscheiden, sind selten zu finden. Mithin wäre es um die Freiheit des Menschen schlimm bestellt. Nun aber liegt selbst in seiner „sinnlich vernünftigen" Natur eine „ästhetische Tendenz dazu". Daran schließt sich die Angabe des Themas: die bildende Kraft des Erhabenen. Auch der Realist übt unbewußt idealisches Fühlen und Handeln, indem aus seiner Seele wie aus der im Erdreich wurzelnden und daraus sich nährenden Pflanze die schöne Blume edler Menschlichkeit hervorsprießt. Der Idealist schöpft die Hochgedanken aus der Seele und muß sich mit den Dingen auseinandersetzen, ersterer geht von den Dingen aus und begegnet so notwendig der Idee.

Der Gedankengang der Einleitung ist streng sachlich. Sie handelt von den verschiedenen Möglichkeiten der Naturüberwindung, die letzte und höchste Art wird als die wichtigste scharf hervorgehoben. Vorangestellt ist der Obersatz von der unbedingten Selbstbestimmung des Menschen; das Problematische desselben ist für die weitere Untersuchung ohne Belang. Trotz der klaren Gedankenverknüpfung strömt uns lebendige Wärme entgegen. Es ist das edle Pathos Schillers, das diese Wirkung hervorbringt. Da stören keine weltschmerzlichen Jeremiaden, keine ironischen Zweifel; die Sicherheit des Wissenden (Zeichen: kurze, apodiktische Sätze), die Eroica des Siegers gibt den leitenden Gefühlston. Freiheit ist das Grundmotiv, womit das Stück einsetzt, in allen Arten und Wendungen (positiv, negativ, umschreibend) kehrt es wieder. Dazwischen folgt ein dumpfer Akkord: Unfreiheit wenigstens in einem Falle; aber bald erklingt das alte Thema aufs neue in erhöhter Reinheit oder Größeres verkündend. Gegensätze und Kontraste mischen sich ein. Ein Gedanke entspringt aus dem anderen in organischer Folge. Schiller schreibt hier „logisch", nämlich nach den „Regeln und Prinzipien", die den Verstand leiten, um zu überzeugen; aber damit verbindet sich das andere, daß seine Seele, daß seine Innigkeit sich mitteilt. Hierin liegt das Künstlerische der Einleitung.

Die Schranken des „Schönheitssinnes".

Zunächst vervollständigt Schiller den Gedankenkreis, indem er in Form des Gegensatzes den Wirkungsbereich des Schönen abgrenzt. Auch dieses Gefühl stellt ein freies („das erste liberale") Naturverhältnis

1) Brief an Goethe vom 17. Aug. (IV S. 235f.).

dar. Denn es verstummt jedes Verlangen nach dem „Stoff", d. h. die triebhafte Gier nach dem Besitz, ebenso scheidet der Wissensdrang aus, der sich über den Gegenstand und seine Merkmale zu unterrichten strebt und ihm damit vielleicht Gewalt antut (vgl. botanische, zoologische u. a. Untersuchungen). „Durch das Empfindungsvermögen des Schönen wird also ein Band der Vereinigung zwischen der sinnlichen und geistigen Natur des Menschen geflochten und das Gemüt von dem Zustand des bloßen Leidens zu der unbedingten Selbsttätigkeit der Vernunft vorbereitet."[1]) Eine harmonische Einstellung aller Gemütskräfte findet im Subjekte statt, wobei dieses den Dingen „Form" erteilt, sie zu Bildern des Seelischen erhebt. Freies Wohlgefallen ist das Kennzeichen des ästhetischen Verhaltens. „An dem Scheine mag der Blick sich weiden" (Ideal und Leben 1795). „Die höchste Stupidität und der höchste Verstand haben darin eine gewisse Affinität miteinander, daß beide nur das Reelle suchen und für den bloßen Schein gänzlich unempfindlich sind.[2]) Man beachte den Abstand von Diderots Auffassung: génie und stupidité als äußerste Gegensätze. An andrer Stelle bezeichnet er den Schein als das „Wesen der Kunst". Dieser Begriff ist für das Verständnis seiner Kunstauffassung von großer Wichtigkeit, hängt übrigens mit dem Vorausgehenden eng zusammen. Der Verstand als Machthaber des Praktischen sucht entweder Sicherung oder Klärung. Sobald er den Zweck, Nutzen oder die Schädlichkeit eines Gegenstandes erkannt, das Fremde, Neuartige begrifflich eingeordnet hat, ist er beruhigt. Beispiel: ein unbekannter Schmetterling. Der wird gefangen, klassifiziert, aufgespießt, und damit ist das Geschäft des Verstandes und des Tieres zu Ende; das Wohlgefallen dabei ist im Wesen intellektueller Art, höchstens regt sich eine ästhetische Nebenempfindung. Wie kann aber ein lebloses Geschöpf noch lebendige Eindrücke vermitteln? Der Glanz der Farben verblaßt, die von innen heraus wirkenden Bewegungen sind zu Ende, ein verendetes Wild. Auch in dieser Hinsicht bedeutet die Biologie einen Fortschritt. Der Triebmensch dagegen sucht sich des ihn „interessierenden" Gegenstandes zur Machterweiterung oder Stillung seines Verlangens zu bemächtigen; deshalb nennt Schiller die Empfänglichkeit für den Schein einen „entschiedenen Schritt zur Kultur". Wozu denn wie das klein kleine Kind alles haben wollen, da doch die vorwärts drängende Natur den Unersättlichen ebenso unerbittlich vernichtet? Die Freude am Schein wurzelt mithin in der Kraft der Entsagung: „Freilich erfordert es noch einen ungleich höheren Grad der schönen Kultur in dem Lebendigen selbst nur den reinen Schein" (also in der Künstlerin nicht das Weib) „zu empfinden als das Leben an dem Schein zu entbehren" (vgl. den Schlußabschnitt). Entsagung auch der Forderung des Verstandes gegenüber. Soll denn der Mensch nie sich freuen, immer nur klügeln?

1) 11. Nov. 93.

2) Über die ästh. Erziehung des Menschen (26. Brief).

Dafür wird ihm eine höhere Art von Erfüllung. Wenn nämlich diese Hemmungen aussetzen, sieht er nicht nur die schöne Oberfläche, sondern auch die aus inneren Kräften hervorscheinende Lebensfülle, und es entzückt ihn dies alles nur, weil sein Gemüt sich „nicht mehr an dem ergötzt, was es empfängt, sondern an dem, was es tut“. Denn dieses Verhalten ist inneres Tun, eine Verklärung der Dinge durch den Glanz der eigenen Seele. In einem schönen Bilde führt er dies weiter aus: „Die Freiheit der Geister wird bei dem Schönen in die Sinnenwelt eingeführt, und die reine dämonische Flamme läßt hier auf dem Spiegel der Materie, wie der Tag auf den Morgenwolken, ihre ätherischen Farben spielen.“[1]) Aus dieser „dazwischentretenden tätigen Operation der Seele“, der „Reflexion“ (= Betrachtung) darüber, aus der Form, die „ich einem empfangenen Stoff“ verleihe, nicht etwa bloß aus dem „materiellen Eindruck“, der Empfindung, die man erleidet, entspringt das ästhetische Gefühl der Lust. Hieraus geht der Anteil, den die Vernunft oder die höheren Seelenkräfte an den „Geschäften der Sinnlichkeit“ nehmen, deutlich hervor. Diese ganze Anschauung vom ästhetischen Schein, der etwas ganz anderes ist als der logische oder moralische, die „Betrug“ sind und bleiben, erklärt sich aus der Übertragung des Phänomenalismus“ auf das Bereich des Ästhetischen sowie aus seiner (und Goethes!) schroffer Ablehnung des Naturalismus, worauf ich hier nicht näher eingehen kann, ebensowenig auf das, was besonders in der Dichtung den „Schein“ ausmacht.[2])

Aber dieses fortwährende Leben und Weben in Schönheit birgt auch eine ernste Gefahr in sich, solange das Paradies auf Erden nicht erfüllet ist. Es entsteht ein Bedürfnis nach schönen Gegenständen, damit Abhängigkeit von der Natur, dem Zufall, und weil einmal der Mensch Mensch ist, sehnt er sich nach Verwirklichung seiner Vorstellungen, fühlt sich bei jeder Enttäuschung unglücklich, oder er verlangt nach dem Besitze (Mortimer!), da er sich nicht dauernd auf wunschloser Höhe behaupten kann. Von „schwachen Seelen“ spricht Schiller. „Zärtliche Rührungen“ verführen zur „Empfindelei“, machen die Herzen „welk und für die strenge Vorschrift der Pflicht unempfindlich“ (Kant).[3]) Die alte, schon von Plato her bekannte Anschauung, deren Überwindung Schiller anstrebt. Schroffer lautet das Urteil Kierkegaards, der gleichfalls ein „rigider Ethiker“ ist: „Die Ästhetik ist die treuloseste aller Wissenschaften. Ein jeder, welcher sie recht geliebt hat, wird in gewissem Sinne unglücklich; aber der, welcher sie nie geliebt hat, er ist und bleibt ein pecus.“[4]) Es folgt jene heroische Bestimmung, die Absage an die Empfindsamkeit, welche, aus hartem, aufrüttelndem Lebenskampfe gewonnen, die Freiheit der starken Persönlichkeit verkündet und das Kantische Element, doch auf eine selbständige

1) 11. Nov. 93.
2) Vgl. den Abschnitt über Schillers ästh. Ansch.
3) Kr. d. Urteilskraft (I § 29, Anm.).
4) Ges. Werke (Diederichs 1909) Bd. 3, S. 90.

Grundwurzel zurückgehend, in Schillers späterer Weltanschauung bildet. Aus schwärmerischer Liebe zur Welt, der sein Herz, Millionen umschlingend, entgegenjubelte, zog er sich in diese erhabene Alleinsamkeit zurück, nicht in trüber Weltverachtung, sondern mit der gleichen, nur geklärten Innigkeit. Von dieser Höhe nimmt sich vieles, was drunten prangt und gleißt, ganz anders aus, daher seine scharfen Schwertstreiche gegen Plattheit und lächerlichen Selbstdünkel, die Zerrbilder der Menschheit, aber auch gegen das weinerliche Kleingeschlecht, gegen rousseausche Empfindelei; manches scheinbar Kleine aber wächst ins Erhabene empor. Zur Erklärung der etwas schwierigen Stellen („Es ist nämlich etwas ganz anders ...") dienen folgende Vorbemerkungen. Jeder Mensch macht einmal im Leben die Erfahrung, daß die Welt nicht so ist, wie er sie sich vorstellt, genauer, nach seinem Ebenbilde gestaltet. Die Wirkungen einer niederschmetternden oder mehrerer Enttäuschungen sind entweder timonischer Menschenhaß (in äußerlichen Menschen) oder trübselige Weltschmerzelei in weich empfindenden Seelen oder das Mitheulen mit den Wölfen, allmähliches Herabsinken auf ihre Stufe, wenn die Aufwärtsbewegung bloß Strohfeuer war. Tiefere Naturen werden auf sich zurückgewiesen. Sie hassen die Menschen nicht, in dem Bewußtsein der Idee der Menschheit, der Größe und der unendlichen Aufgabe, die an sie gestellt ist. Vorwärtsschreitende werden sich zwar der Zurückbleibenden, die sie aufhalten wollen oder mit ihrem Geifer bespritzen, erwehren, mitunter in kraftvollem Zorn über diese und auch ihr dereinstiges Mittun; aber sie wandeln künftighin ihre Wege einsam. Ihr Ziel ist es, zuerst sich zu guten Menschen, zu brauchbaren Mitkämpfern in der großen Aufgabe der Menschheit zu machen, „sich selbst genug zu sein, mithin Gesellschaft nicht zu bedürfen, ohne doch ungesellig zu sein"[1] (K a n t). Klar und einfach wird dieselbe Aufgabe als Pflicht für alle in der Mahnung an den „empfindsamen Freund der Natur" aufgestellt: Keine weichliche Klage über die Leiden, welche der Weg durch die Kultur notwendig mit sich bringt, kein Rückstreben nach einem Eldorado in Rousseaus Sinne, „Sorge vielmehr dafür, daß du selbst unter jenen Befleckungen rein, unter jener Knechtschaft frei, unter jenem launischen Wechsel beständig, unter jener Anarchie gesetzmäßig handelst".[2] Die kürzeste Form desselben Gedankens bietet eine Anmerkung in den Briefen „über die ästh. Erz." (13): „S t r e n g e g e g e n s i c h selbst, mit W e i c h h e i t g e g e n a n d r e verbunden, macht den wahrhaft vortrefflichen Charakter aus." „Weich gegen sich und streng gegen andre ist der verächtlichste Charakter." Die Umkehrung ist die Regel, wie Schiller zu dem schönen Geleitspruch hinzufügt. Ganz im Einklang mit Schiller urteilt W. v. H u m b o l d t: „Das erste Gesetz der wahren Moral ist: Bilde dich selbst, und nur ihr zweites: Wirke auf andre."[3]

1) Kr. d. U. (I § 29, Anm.)
2) Üb. naive u. sent. D. (1. Teil).
3) Brief an Forster (1792).

„Dem tätigen Menschen kommt es darauf an, daß er das Rechte tue; ob das Rechte geschehe, soll ihn nicht kümmern"[1]) (Goethe). Jedoch nur von überragender Warte aus ist derartige Stellungnahme erlaubt; denn die Eitelkeit und törichte Befangenheit bemächtigt sich gern solcher Waffen, wie der Clown alles Tiefere, wenngleich harmlos, parodiert. Wer dagegen Selbstprüfung genug besitzt, um das Echte vom Flitter zu scheiden, mag sich zur Selbsterhaltung gegen blöde Verlorenheit und Kränkungen persönlichster Art stolz mit Schiller getrösten: „Diejenige Stimmung", die an sich die höchsten Anforderungen stellt, „heißt vorzugsweise groß und erhaben". Dies erinnert entfernt an das hoheitsvolle Wort Christi am Kreuze: „Herr, verzeihe ihnen; denn sie wissen nicht, was sie tun."

Schon in der Gleichung „gut" und „schön" ist die nähere Verwandtschaft des thematischen Begriffes mit dem Moralischen angedeutet. Welches ist nun das Bildungsmittel, das zunächst gefühlsmäßig über die „traurige Abhängigkeit von dem Zufall" erhebt? Nicht mehr das Schöne (der Einklang zwischen Sinnlichkeit und Vernunft), welches „das Gemüt in ruhiger Kontemplation voraussetzt und erhält" (Kant). Ja die Gewöhnung daran kann sogar einen „Kraftverlust" des Charakters, „der nur die Leidenschaft treffen sollte", zur Folge haben, weshalb in „verfeinerten Zeitaltern" Entnervung, Weichlichkeit entstehen. Nicht die „schmelzende Schönheit", nur die „energische", d. h. das Erhabene, kann diese Loslösung von allen Naturbedingungen, die Aufrichtung zu selbstbewußter, edler Männlichkeit zustande bringen. Das Schöne eignet nach Kant mehr dem Weibe, das Erhabene dem Manne.

Die Gedankenverknüpfung in unserem Abschnitte ist folgende: Geltungsbereich des Schönen und seine Schranken; Kontrast und erste Höhe: die Größe der erhabenen Stimmung oder Gesinnung; Absage an die Empfindelei; die über alle Gebundenheit emporführende Macht des Erhabenen. Beide Hauptmotive werden hierauf in herrlicher Darstellung weiter ausgeführt. Idyllisch und dann in wunderbar sich dem Inhalt anschmiegender Steigerung bis zu erhabener Feierlichkeit mutet die Schilderung der beiden Genien, der Geleiter durchs Leben, an. Das Bild der Wanderung ist festgehalten bis zum Schlusse. Zuerst ein fröhlich heiteres Tändeln wie zur Frühlingszeit über blumengeschmückte Auen, unter ewig blauem, golden prangendem Himmel, in innigem Einklang mit Natur und Welt; da eröffnet sich die jähe Kluft. Verweht ist die sonnige Freude, der Ernst der Entscheidung tritt heran; doch nur den Großgesinnten trägt der „schweigende Genius" (vgl. Schlaf und Tod) siegreich über den Abgrund. Wenige Beispiele gibt es, in denen sich Dichtung und dichterische Prosa so nahe berühren wie hier und in den „Führern des Lebens" (ältere Bezeichnung: Schön und Erhaben); das rein prosaische Gegenstück folgt nachher („Ein Mensch, will ich annehmen, . . ."). Nur geringe

1) Maximen u. Refl.; vgl. Schillers Xenion „Politische Lehre".

Änderungen: poetischer Rhythmus, Ausscheidung nüchterner Wendungen (gefährliche Stellen; alles Körperliche; Ausübung u. a.), gewiß nicht aus Verszwang, sondern aus künstlerischem Empfinden. Auch in der prosaischen Fassung herrscht wechselnder Tonfall: zuerst leichter, fröhlicher Tanzschritt, dann plötzliches Anhalten („bis zur Erkenntnis . . .“), schwere Akzente („ernst und schweigend“), siegverheißender Ausklang. Die ganze folgende Darstellung wird dadurch auf erhöhten Grundton gestimmt.

Der Bildungswert des Erhabenen.

Von der Wirkungskraft des Erhabenen handelt der Hauptteil des Aufsatzes; doch zuvor gibt Schiller, dem natürlichen Gedankengange folgend, über Wesen und Arten desselben Aufschluß. Zugrunde liegen Kantische Lehrsätze[1]), von denen die für unsre Zwecke wichtigsten hervorgehoben seien. Während das Schöne der Natur „direkte ein Gefühl der Beförderung des Lebens bei sich führt“, „fühlt sich das Gemüt in Vorstellung des Erhabenen bewegt . . . Diese Bewegung kann (vornehmlich in ihrem Anfange) mit einer Erschütterung verglichen werden, d. i. mit einem schnell wechselnden Abstoßen und Anziehen ebendesselben Objekts. Das Überschwengliche für die Einbildungskraft ist gleichsam ein Abgrund, worin sie sich selbst zu verlieren fürchtet“, aber doch für „die Idee von der Vernunft vom Übersinnlichen . . . in ebendem Maße wiederum anziehend, als es für die bloße Sinnlichkeit abstoßend war“. Das Gefühl des Erhabenen ist also eine Verbindung von Unlust und Lust, genauer zuerst ein Hin- und Herwogen, dann ein Überwiegen des „Frohseins“ (Kant). Erstere entsteht daraus, daß wir der Unermeßlichkeit der Natur gegenüber unsre eigene „Einschränkung“ (der Einbildungskraft, des Verstandes), vor der „Unwiderstehlichkeit ihrer Macht“ unsre „physische Ohnmacht entdecken“; indem wir aber zugleich unsre Überlegenheit über die Natur (übersinnliches Vermögen im menschlichen Gemüt) empfinden, entspringt das Gefühl der Lust. Mit einfacheren Worten, an Beispielen erläutert. Die Einbildungskraft ermattet in Betrachtung des bestirnten Himmels auf ihrem Fluge, sie, die scheinbar unbegrenzte, findet Grenzen, ein „Maximum“. Oder vor dem Flammenmeer einer Feuersbrunst merkt der Mensch die Schranken seiner Macht. Das, wofür wir besorgt sind (Güter, Gesundheit und Leben), kann die furchtbare Gewalt der Natur vernichten. „Müßig sieht er seine Werke und bewundernd untergehn.“ Aber gerade vor so überwältigender Größe erwacht in dem Menschen das Bewußtsein, daß er doch mehr als blindwütige Gewalt oder ungeheure Ausdehnung, daß er ein „absolut Großes“ ist, daß er sich nicht notwendig unter solchen Zwang „zu beugen hätte, wenn es auf unsre höchsten Grundsätze und deren Behauptung oder Verlassung ankäme“. Daher urteilt Kant, daß gerade die Natur in ihrer Furchtbarkeit

1) Kr. d. U. I, bes. § 23, 27, 28.

und Unermeßlichkeit das Mittel ist, jene „Kraft (die nicht Natur ist) in uns aufzurufen"; sie ist Erweckerin des höheren Selbst wie der Wertgefühle überhaupt. Auf diesen Grundlagen errichtet Schiller seine Bestimmung der subjektiven Bestandteile des Erhabenen; denn subjektiv ist dieses Gefühl, bloß dem Menschen zugänglich, ja es ist von der seelischen Beschaffenheit des einzelnen abhängig. Die Gegenstände sind erhebend, das Erhabene wurzelt in der Seele. Kants Einteilung ist das mathematisch und das dynamisch Erhabene. Die Grenzen fließen (wie bei jeder logischen Bestimmung nach dem Mehrgehalt) irgendwie ineinander über. Das Meer z. B. vereinigt beide Merkmale in sich, sowohl der Ausdehnung als der Kraftäußerung. Übrigens kommen neben Sach- und Anschauungseindrücken auch Wirkungen auf das Gehör in Betracht (Sturm), ebenso spielen andere Umstände mit, z. B. beim Sternenhimmel der leuchtende Glanz: ein Anzeichen, wie schwer es ist, lebendige Kräfte in Formeln zu fassen. Schiller unterscheidet in unsrem Aufsatze zwei Gruppen des Erhabenen, das unsre Fassungskraft (Vorstellungsvermögen, Verstand) und unsre Lebenskraft übersteigende. Sein besonderes Verdienst ist die Anwendung auf das „Pathetische".[1])

Es wird sich empfehlen, als Vorbereitung auf die Lektüre, die Merkmale und (was immer das leichtere ist) die Arten des Erhabenen an Beispielen auf Grund der Erfahrung festzustellen; lehrreich wäre nebenbei die Nachfrage, in welchem Alter die Empfänglichkeit dafür in dem einzelnen erwacht, z. B. Gestirne, das Meer, Gebirge, Einsamkeit usw. zu sprechen beginnen. Geeignete Anknüpfungspunkte bietet auch Schillers Aufsatz „Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände" (1793).[2]) Wichtige Abgrenzungen (mit Anlehnung an Kant): Das Angenehme vergnügt bloß die Sinne, ist aber ohne Form, d. h. es ist bloß Leiden, bloß Eindruck ohne selbsttätigen Ausdruck, wodurch die Form zustande kommt; das Gute gefällt durch seine vernunftgemäße, das Schöne erfreut durch die vernunftähnliche Form. Dann schildert er auf empirischen Wege den Übergang von der schönen zur erhabenen Stimmung (friedliche Landschaft in der Abendröte; Abendlandschaft im Gewittersturm; Berggipfel in der Ebene). Mit Beziehung darauf lassen sich auch andere Voraussetzungen des Erhabenen nach induktivem Verfahren ermitteln. Vorbedingung: Gemütsfreiheit, besonders Furchtlosigkeit betreffs der eigenen Person, während Lessing, als ein Hauptvertreter der Ästhetik des Sympathischen, die Furcht für sich sogar als Bestandteil der tragischen Wirkung betrachtet. „Wer sich fürchtet, kann über das Erhabene der Natur gar nicht urteilen, so wenig als der, welcher durch Neigung und Appetit eingenommen ist, über das Schöne" (Kant). Beispiele für das Pathetisch-Erhabene: die Notwendigkeit, die Pflicht als lebens-

1) Vgl. den Aufsatz „Über das Pathetische".

2) Auch das Zwischenstück im Aufsatz „Über das Pathetische" (Die Laokoonepisode bei Vergil).

feindliche Macht. Man sieht deutlich, daß in Fällen, wo es sich um menschliche Tragödien handelt, die objektive Bestimmung erleichtert wird. All diese Erklärungen setzt Schiller voraus; sein eigentliches Ziel deutet die nachfolgende Einteilung der Wirkungskraft des Erhabenen an, wobei er die Gruppierung im ganzen beibehält, jedoch frei mit dem Stoffe schaltet.

1. Erweckung der höheren Seelenkräfte.[1])

Schillers Beweisführung ist unbedingt überzeugend, selbst für den, welcher die Kantische Lehre vom alles überragenden Sittengesetz ablehnt; daß der Mensch übertierisches in sich birgt, wird wohl niemand leugnen. Häufig wird man ohnehin (nach unsrem Sprachgebrauch) seelisch für moralisch oder „sittlich" (oft bei Goethe) einzusetzen haben. Der Mensch ist mehr als „bloß leidende Kraft", ein „selbständiges Prinzipium" zeichnet ihn aus, das ihn unter Umständen von dem Zusammenhang mit der sinnlichen und materiellen Natur loslösen kann. Diese Gewißheit verschafft ihm das Gefühl des Erhabenen; dessen Anziehungskraft deutet auf dieselbe Quelle hin. In der Frageform, die sich wiederholt und den Leser zum Zugeständnis zwingen soll, und in den kurzen, doch vielfach abwechselnden antithetischen Sätzen kündigt sich Schillers innere Überzeugtheit an. Die Gedanken beziehen sich hier schon auf alle Arten des Erhabenen. Aufs neue kehrt der Kontrast wieder, und eine Synthese zwischen dem Schönen und Erhabenen eröffnet sich: das Idealschöne. Dieses, „obgleich unteilbar und einfach, zeigt in verschiedener Beziehung sowohl eine schmelzende als energische Eigenschaft; in der Erfahrung gibt es eine schmelzende und energische Schönheit".[2]) Satz, Gegensatz, Verknüpfung zu höherer Einheit bilden das Kennzeichen seines Verfahrens und deuten die Bahn seines Entwicklungsganges an, sind überhaupt notwendige Bestandteile des Denkens— und des Lebens. Man hat aus logischer Befangenheit die Möglichkeit des Idealschönen bestritten. Das bedeutet in einer künstlerischen Frage herzlich wenig. Auch die Sonne übt die gleichen Wirkungen aus — gegen alle Logik. Der Gedankengang strebt der Tatsache entgegen, daß wir unser Ich dann am höchsten gesteigert fühlen, wenn wir uns nach Kant aus „Unterwerfung" und „Niedergeschlagenheit" zu siegreichem Selbstbewußtsein erheben. Der Übergang des schönen in den erhabenen Charakter ist ein Motiv, das in all seinen Spielarten in den Balladen (den kleinen) und in den (großen) Dramen wiederkehrt (der Ordensritter, Bürgschaft, Spaziergang, Ideal und Leben, Max im Wallenstein usw., übrigens schon in Kabale und Liebe, in Don Carlos und vorher). Daran schließt sich ein Beispiel, nicht aus Homer, sondern aus Fenelons vielgelesenem Roman Les aventures de Télémaque (1699). Fast möchte man annehmen, daß Schiller seine jüngste Schöpfung

1) Vgl. das Gedicht „Die idealische Freiheit", die Votivtafel „Peterskirche". Von: „Der erhabene Gegenstand . . .".

2) Über d. ästh. Erz. (16).

(Mortimer in Maria Stuart 1800) vor Augen hatte und diese Zeilen erst später ergänzte; es kann jedoch auch eine Vorwegnahme derselben Idee sein. Denn alles fügt sich in diesen Zusammenhang ein. Mortimers reine Liebe zu Maria verwandelt sich durch die Nähe der Geliebten allmählich in sinnliche Leidenschaft. Diese lodert zu verzehrenden Flammen auf, wie er die Königin, noch erglühend von ihrem Triumph über die Gegnerin, erblickt. Plötzlich aber, bei der Nachricht von dem verunglückten Mordversuch auf Elisabeth, erwacht die Besinnung; denn jetzt ist Maria unrettbar verloren: „O, dich verfolgt ein grimmig wütend Schicksal!" Die Weihe erhabener Rührung kommt über ihn; er löst sich von dem verführerischen Reiz der Sinnlichkeit und kehrt zu sich, seinem höheren Selbst zurück:

„Noch versuch' ich's sie zu retten,
Wo nicht, auf ihrem Sarge mir zu betten" (III 8).

Und als er, „ihr ein männlich Beispiel zu geben", das Leben, „das einzige Gut des Schlechten", hingibt, klingen uns ähnliche Worte entgegen:

„Was willst du, feiler Sklav der Tyrannei?
Ich spotte deiner, ich bin frei!" (IV 4).

Auch zu der anderen Stelle findet sich ein gedanklich und sprachlich verwandt lautendes Gegenstück in Maria Stuart:

„Man löst sich nicht allmählich von dem Leben!
Mit einem Mal, schnell, augenblicklich muß
Der Tausch geschehen zwischen Zeitlichem
Und Ewigem" (V 1).

Doch wurzelt auch dieser Gedanke in Kantischen Anschauungen. Zwischen den beiden Reichen der Notwendigkeit und der Freiheit besteht keine Brücke. Rasch und entschlossen, mit starker Seele muß sich der handelnde Mensch in die feste Burg hinüberschwingen.

2. Das Erhabene als Bestandteil der Erziehung.[1])

Das Erhabene bedarf nach Kant mehr der Kultur als das Schöne; trotzdem ist es nicht etwa „konventionsmäßig" in die Gesellschaft eingeführt, sondern wurzelt in der menschlichen Natur, nämlich „in der Anlage zum Gefühl für praktische Ideen, d. i. zu dem Moralischen". Geschmack für das Schöne, als auf der Gleichgewichtslage der Einbildungskraft und des Verstandes beruhend, dürfen wir deshalb von jedermann fordern, die Empfänglichkeit für das Erhabene nur von dem moralisch fühlenden Menschen, was wir jedoch jedem, soweit er sich zur Gattung des homo sapiens zählt, „anzusinnen" das Recht haben.[2]) Durch diese

1) Von: „Das Erhabene wie das Schöne ist durch die ganze Natur . . ."
2) Kr. d. U. § 29.

Voraussetzung der Allgemeingültigkeit werden übrigens, wie Kant hervorhebt, die ästhetischen Urteile aus der empirischen Psychologie herausgehoben und unter die Klasse der „Prinzipien a priori" eingereiht.

Schillers Beweisführung überzeugt im allgemeinen. Das Kind freut sich an allem, was irgendwie mit den Strebungen seiner Seele zusammenhängt, wenn sich auch der reine Schönheitssinn erst nach und nach entwickelt; aber, wie die Erfahrung lehrt, fühlt es sich durch die Ungeheuerlichkeit der Ausdehnung noch nicht angeregt, durch das schreckhaft Große (wie die alpine Natur, besonders vom Tale aus gesehen, durch überhängende Felsen usw.) eher beklemmt. Schiller bezeichnet die langsamere „Zeitigung" des Geschmackes als eine wohltätige Einrichtung der Natur. Erst das Erwachen der inneren Welt erschließt die Empfänglichkeit für die äußere, die höheren Seelenkräfte bilden das Morgentor zum Erhabenen. Dies entspricht der tatsächlichen Wirklichkeit, im ganzen beurteilt. Wirkung und Gegenwirkung! Eine bekannte Erscheinung ist es, daß in der Zeit, wo sich mit den physischen Anlagen auch die Seele entfaltet, der Sinn für Erhabene, meist in abenteuerlicher Färbung, flammengleich emporschlägt. Das Kind ist Realist, der Jüngling Idealist, sagt Goethe. Gerade im Deutschtum liegt, vermöge der zahlreichen Erbkeime, eine entschiedene Hinneigung zu dieser Gefühlsrichtung. Der Gesichtskreis erweitert sich mit dem Ausblick auf das innere Werden der Menschheit.[1]) Schillers Zeit verfügte nicht annähernd über die Fülle der Einzelbeobachtungen der Gesittung und Lebenshaltung ursprünglicher Völker, deren fernste Spuren verdämmern. Es sind Lieblingsideen, die er hineinsieht: völlige Gebundenheit (im idyllischen Sinn: „Glückliches Volk der Gefilde . . ." im Spaziergang), dann allmähliche oder plötzliche Loslösung von der Natur; das „Schöne" bleibt hier unerwähnt. Trotzdem kann seine „historische Begründung", indem er sich „in Gedanken in die Urwelt versetzt" und den ersten Schritten der jugendlichen Menschheit zur „Humanisierung" folgt, in mancher Hinsicht als übereinstimmend mit den neueren Ergebnissen genannt werden, immer vorausgesetzt, daß die Grundfragen der Urgeschichte auch für uns problematisch, je nach der Weltanschauung abgestimmt sind. Nach Schillers Ansicht sind die Urmenschen die „trotzigsten Egoisten unter allen Tiergattungen", „Sinnensklaven", das eheliche Verhältnis bloß vom Geschlechtstrieb bestimmt. Die Liebe zum Putz ist das erste Zeichen der Vermenschlichung: „Das Schöne des Wilden ist immer das Seltsame, das Schreiende, das Bunte. Er bildet groteske Figuren, liebt grelle Farben und eine gellende Musik." Alles zutreffend; aber, soweit die Kenntnis reicht, findet man überall einige Freude am Schönen (nicht bloß Nützlichen!) und leichte Merkmale der Menschenwürde, bei edleren Völkern Spuren des Heldensinnes. Doch hier ist hauptsächlich von dem Naturverhältnis die Rede. Die Entdeckung des „Bleibenden in seinem Wesen"

1) Vgl. dazu den Brief vom 21. Nov. 93, ferner Über d. ästh. Erz. (25).

(Mannesehre, Freundschaft usw.) macht ihn selbst gegen das größte Schrecknis, den Tod, selbständig. „Mit edler Freiheit richtet er sich auf gegen seine Götter“; „das Reich der Titanen zerfällt“, die griechischen Göttergestalten ziehen ein in den Olympos. Dieser entscheidende Augenblick, wo der einzelne durch erhabene Gegenüberstellung zum vollen „Bewußtsein seiner Stärke und Entschlossenheit“, zu kühnem Trotz auch gegen die Natur erwacht, ist der Beginn des Heldentums und der „Lichtgedanken“. Andere Bahnen zeichnen sich die mündige Menschheit vor; jedoch nur der Verkehr mit der großen Natur bewahrt sie vor dem Niedergang, womit das Kontrastbild (die „welken und verkrüppelten Städter“) glücklich eingeleitet wird. Der Schrei nach der Natur, der in überfeinerten Zeiten ertönt, wird nie verstummen, bis für Natur und Kultur, die keine unbedingten Gegensätze bilden dürfen, die höhere Synthese gefunden ist. Rousseaus weichliche und unmögliche Richtung überschreitet der männliche Schiller.[1]) Daß gerade dieser Abschnitt, besonders die zweite Hälfte, auch darstellerisch echtbürtige Strahlung seiner Seele ist, wird niemand verkennen. Besonders sei auf die Anschauungskraft, womit er die Gedanken belebt, hingewiesen (die Sprache der „Naturmassen“), „Spiegel“ usw.). „Er erträgt das Kleine in seiner Denkart nicht“, ist wahrheitsgetreue Selbstschilderung. Daß man bei dem Ausdruck Spaziergang gleich an eine bewußte Anspielung auf das bekannte Gedicht (1795) denkt, ist erlaubt, doch nicht notwendig. Übrigens entsprechen unsrem Gedankenkreis mehr die „drei Epochen oder Grade, wenn man will, die der Mensch zu durchwandern hat, ehe er das ist, wozu Natur und Vernunft ihn bestimmten“: 1. drückende Abhängigkeit von Naturbedingungen, mehr „vegetierendes“ Dasein. Schiller versteht hier unter Natur alles, was von außen blinde Nötigung ausübt, so daß das Ich aufgehoben wird. 2. Wohlgefallen an der Betrachtung; „es wird Raum zwischen den Menschen und den Erscheinungen“. 3. „Freiheit reiner Geister“, Herrschaft der Vernunft. Lessing dachte in seiner letzten Zeit Ähnliches. Bei Schiller kommt als höchster Gipfel vollendeten Menschentums allmählich noch die Wiedervereintheit von Natur und Kultur hinzu. Das „physische Wohl“ bleibt die Vorbedingung zur Mündigkeit, was nicht durchaus oder in anderem Sinne zutrifft. Die Lösung der Nahrungsfrage würde allerdings manche Kräfte freimachen.

3. Das Erhabene als Bedürfnis in Zeiten der „Aufklärung“.

Die Überschrift bedarf einer kurzen Rechtfertigung. Im 1. Briefe an den Herzog von Augustenburg (15. Juli 93) kommt Schiller auf die Französische Revolution zu sprechen, von der er anfänglich mit den Besten der Zeit eine „politische Regeneration“, die Aufrichtung der „Monarchie“ der reinen Vernunft erhoffte. Eine furchtbare Ernüchterung

1) Vgl. „Über naive u. sent. Dichtung“, ferner den „Spaziergang“.

aus weltbürgerlichen Träumen. „Der Moment war der günstigste, aber er fand eine verderbte Generation."[1]) Nur die Bestie regte sich im Menschen, nicht der göttliche Teil seines Wesens trat in Erscheinung. „Es waren also nicht freie Menschen, die der Staat unterdrückt hatte, nein, es waren bloß wilde Tiere, die er an heilsame Ketten legte"; denn sonst müßte man nach Zertrümmerung desselben „Menschheit" sehen (vgl. Spaziergang, Glocke). Aus diesem Zusammenhange erklärt sich das harte, aber zutreffende Urteil, das in einem vielberufenen Satze in der Glocke (V. 378—381) seine Ergänzung hat: „Der sinnliche" (d. h. ursprüngliche, unverbildete) „Mensch kann nicht tiefer als zum Tier herabstürzen; fällt aber der (scheinbar, äußerlich!) aufgeklärte, so fällt er bis zum Teuflischen herab und treibt ein ruchloses Spiel mit dem Heiligsten der Menschheit". Die Warnung: „Weh dem . . ." bezieht sich natürlich nicht auf die echte und ernste Wissenschaft, deren Grundverhalten nach Goethes einzig richtiger Auffassung in Ehrfurcht gegen das Unerforschliche besteht, vielmehr auf die einseitige Aufklärung ohne tiefere Verankerung; sie richtet sich gegen die Führer und Verführer (Typus: Voltaire)[2]), die bloß nehmen, ohne zu geben, Verwirrung und Bildungshochmut erzeugen, gegen jene einseitigen Subjektivisten und Wichtigtuer, die nicht schweigen und prüfen können. Sei er kein schellenlauter Tor. „Allgemeine Begriffe und großer Dünkel sind immer auf dem Wege, entsetzliches Unglück anzurichten" (Goethe).[3])

Schiller durchschaut die Schwächen der „Aufklärung": sie ist bloß Oberflächenkultur, „theoretisch", sie übt wenig „veredelnden Einfluß auf die Gesinnung"; denn „von dem Kopf ist noch ein gar weiter Weg zum Herzen" (und zum Willen und zur Tat).[4]) Außer der „philosophischen Kultur", deren „Geschäft die Berichtigung der Begriffe" ist, bedarf es noch der Erziehung von innen heraus. Eine der Kraftquellen ist das Erhabene, besonders das Unfaßbare für den Verstand. Gegen den selbstgefälligen, untiefen Rationalismus, der alles erklären will und kann nach Art eines guten Hausvaters, der für jedes Ding seinen bestimmten, immer gleichen Platz hat, gegen den damit verbundenen Glückseligkeitswahn nimmt Schiller Stellung. Schon der jugendliche Goethe schleudert dem Vertreter dieser Theorie des Angenehmen auf ästhetischem Gebiete, Sulzer, Kraftworte wie „Stürme, Wasserfluten, Feuerregen, unterirdische Glut, Tod in allen Elementen" entgegen.[5]) „Ein langer Frieden", der „den bloßen Handlungsgeist, mit ihm aber den niedrigen Eigennutz, Feigheit und Weichlichkeit herrschend zu machen und die Denkungs-

1) Vgl. das Xenion „Der Zeitpunkt".
2) Vgl. Schillers u. Goethes Urteil über ihn (Über naive u. sent. D.; Dichtung u. W.).
3) Maximen u. Refl.
4) Vgl. nächsten Abschnitt.
5) Rezension „Der schönen Künste" von Sulzer (1772).

art des Volks zu erniedrigen pflegt"[1]) (Kant), hatte dazu beigetragen, die Einbildung, als ob alles zu des Menschen Glück eingerichtet, das Leben ein gemächliches Paradies sei, zu verbreiten.[2]) Diese Gepflogenheit, mit träger Geistesruhe alle Erscheinungen in die geläufigen Begriffsschablonen einzuordnen und damit selbstgefällig abzutun, der ausschließliche Wunsch, ein behagliches Leben zu führen, können dem tieferen Menschen nicht genügen; weite Gründe in seiner Seele lägen sonst brach. Denn die Natur selbst ruft ihn dazu auf: ihre wilde, für den Verstand unfaßbare Verwirrung sowie der Widerspruch zwischen Verdienst und Glück (Vorbereitung des nächsten Abschnittes). Wozu diese „formlos getürmten Stoffe" in der Gebirgslandschaft, wozu dieses furchtbare Chaos und die wilde Zerstörungswut gegen die eigenen Geschöpfe? „Ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer."[3]) Die Natur hat sich ihr Geheimnis vorbehalten, das ihr niemand abtrotzen kann. Vergebens spornt und müht sich der Verstand, Zwecke und Regeln aufzufinden, wo sie aller Regel spottet. Aber gerade „ihr Chaos, ihre wildeste regelloseste Unordnung und Verwüstung, wenn sich nur Größe und Macht blicken läßt", erregen (nach Kant) die Idee des Erhabenen am meisten.[4]) Denn die „Independenz", die er ihr durch eine Art „Subreption" (Kant) leiht, ja zugestehen muß, verweist ihn auf sich selbst, auf die Idee der Menschheit zurück. Die physische Umwelt als Sinnbild erinnert ihn an die eigene höhere Natur, an die Freiheit von allem Zwang. Und so genießt der Mensch in dieser Anschauung den „göttlichen Teil" seines Wesens, seine unbegreiflich erhabene „Geisterwürde" als Angehöriger einer höheren Weltordnung. Schiller vereinigt schon hier Gedanken Shaftesburys mit Kantischen. Der Gegensatz zwischen französischem Garten und englischem Park ist das äußere Zeichen für zwei Zeitalter des Geschmacks, die sich ablösen und noch teilweise ineinandergreifen: hier Regelmäßigkeit, Kunst, dort Freiheit, Natur.

Auch die Weltgeschichte ist eine Art Naturgeschichte, nämlich der in den Völkern nach Verwirklichung drängenden Kräfte. Natur bedeutet hier blinde Nötigung durch Triebe und Leidenschaften im Gegensatz zur Leitung durch die höheren Seelenkräfte. Die wichtigsten Richtungen in der Geschichtsauffassung des 18. Jahrhunderts sind folgende[5]): Anwendung des mathematisch-mechanischen Verfahrens, der Glaube an das siegreiche Vorwärtsschreiten der Vernunft (z. B. Iselin, Lessing usw.), worin sich

---

1) Kr. d. U. I § 28.

2) Kleists Katechismus der Deutschen.

3) Werthers Leiden (I, 18. Aug.), dazu das „Fragment über die Natur" (1781—82).

4) I § 23.

5) Vgl. auch: E. Menke-Glückert, Goethe als Geschichtsphilosoph und die geschichtsphilosophische Bewegung seiner Zeit, Leipzig 1907, Voigtländer (Beiträge z. Kultur- u. Universalgesch. her. v. K. Lamprecht). Albert Poetzsch, Studien zur frühromantischen Politik u. Geschichtsauffassung (im gleichen Verlag).

die Aufklärung bewegt, die Gegenströmung im Sturm und Drang (Entfaltung kraftvoller Persönlichkeiten), die Geschichte als bedingte Verwirklichung von Ideen (Montesquien, Herder, Schiller). Danach regelten sich auch die Anschauungen über die Stellung des Menschen und seine Wirksamkeit. Der Starke schafft sich sein Schicksal und bestimmt den Gang der Dinge (Renaissance), der Mensch als Maschine, naturgesetzlich bestimmt wie die Pflanze, das Tier, eine Ansicht, die Leibniz teilweise, besonders mit Rücksicht auf das Weltganze, berichtigt. Jedes Volk in unbedingter Abhängigkeit vom Klima und den besonderen Verhältnissen: auch dies ist nur eine Teilwahrheit. Leibniz in der Theodizee und in dem Aufsatz De rerum originatione radicali (1697), woraus ich einiges erwähne, fällt gerade das entgegengesetzte Urteil, was Schiller möglicherweise bekannt ist. Zwar gesteht er zu, daß die Welt überhaupt, „zumal wenn die Regierung des Menschengeschlechts ins Auge gefaßt wird, eher wie ein Chaos, denn als eine von der höchsten Weisheit geordnete Sache erscheine“; aber dies sei der Eindruck „auf den ersten Blick“. „Wir kennen nur einen geringen Teil der sich ins Unermeßliche erstreckenden Ewigkeit, denn wie wenig ist des Geschehenen in den paar tausend Jahren, was uns die Geschichte überliefert!“ Auch erkennt er an, daß „ein gewisser stetiger und ungehinderter Fortschritt des gesamten Universums zur Höhe der allgemeinen Schönheit und Vollkommenheit der göttlichen Werke stattfindet“. Alle Zerstörung und Zersetzung ist nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel „zur Erreichung eines Höheren“. Schiller glaubt aus innerster Seele an die Vorwärtsbewegung der Menschheit; aber er teilt nicht den Köhlerglauben, wie wir's so herrlich weit gebracht. Die süßliche Empfindelei und Verbrämungssucht seines Zeitalters, weichliches Gewinsel sind seiner kraftvollen Natur zum Ekel; zudem steht er unter dem lebendigen Eindruck der viehischen Ausschreitungen in der Französischen Revolution und will den hohen erzieherischen Wert kraftvoller Erhebung über die Alltagsstufe, insbesondere durch die große Tragödie, zum Bewußtsein bringen. Ein durch den Verstand Unauflösbares, ein „tausendzackigtes Verhängnis“ (Herder) lauert um uns. Er empfindet ebendieses Unnennbare, was die platte Aufklärung so gerne hinwegleugnen möchte. Geschichtliche Gesetze aufzustellen, lehnt Schiller ab, in Einstimmung mit Goethe, der hier wie in der Natur ein letztes Unerforschliches findet, wenn er auch, trotz Wetter, Sturm und Hagel, am Walten organischer Entwicklung festhält. In der Tat ist jede neue Verwicklung, jede neue Frage ein Fall für sich, gibt ein Rätsel auf, das auch der größte Geschichtskenner nicht zu lösen vermag. Dem Rationalismus war der Sinn für die Größe und Urgewalt der Natur verloren gegangen. Schiller sieht darin wie im Gange der Geschichte mit Kant Ordnungslosigkeit und Unfreiheit, ein wildes Durcheinander, ein Ringen von blind in- und gegeneinander wirkenden titanischen Gewalten mit nur wenigen leuchtenden Höhen siegreicher Abwehr des die menschliche Freiheit bedrohenden Zwanges, im ganzen ein ödes, schauerliches Chaos (vgl. Spaziergang V. 165 ff.), ein

Trümmerfeld von Leichen und zerschlagenen Hoffnungen und edlen Bestrebungen. Ähnlich empfindet Hebbel, wenn er einmal die Geschichte dem „Traum einer Bestie“ vergleicht. Beide sehen einseitig; aber es muß einseitig sehen, wer das Ganze wiederherstellen will. Grauenhaft mutet sicherlich die Erscheinung an, wie die große Masse, weniger des Volkes als der Halbgebildeten oder Verwirrten und Verlorenen, immer wieder einen großen Mann zur Strecke bringt (Sokrates, Cäsar usw.), wie die entsetzlichen Antriebe des Neides und der Gehässigkeit sich austoben, ihr Opfer abschlachten. Freilich kann dies, wenn auch ein schwacher Trost, der Anfang zu ewigem Fortleben sein. Die Sonne des Ruhmes geht für außerordentliche Persönlichkeiten erst über Gräbern auf. In einer Zeit, die der Wucht der Eindrücke eines König Lear nicht mehr gewachsen war, verkündet Schiller seine Botschaft der neuen Tragödie, die den Kampf zwischen vernichtender Gewalt und doch überlegener Menschengröße darstellt. Ein Buch mit sieben Siegeln für die im Schlafrock und Hasenpelz, und doch wiederholt sich diese Notwendigkeit heute wie morgen, für einzelne und ganze Völker. Eine Reihe von — besonders nachfolgenden — Gedanken sind höchst zeitgemäß, sosehr sie süßliche Traumseligkeit zerstören. Eine solche Anschauung war erst seit dem Sturm und Drang möglich, und in der Tat erinnert manches an Werthers Leiden.

Die Darstellung in diesem Abschnitt trägt die Kennzeichen des echten Schiller an sich. Lebhaftigkeit, innere Anteilnahme, heroische Kraft, die mit scharfer Wehr die Götzen und das vermeintliche Glück im Winkel zerschlägt, sind ihre Merkmale. Der wahre Mensch ist mehr als der Sklave der Natur und des Bedürfnisses, „im großen Weltverlaufe“ besteht nicht die Ordnung „wie in einer guten Wirtschaft“: auf diesen Grundton ist alles abgestimmt. Eine Persönlichkeit spricht, die ihre Weisheit nicht aus dem Salon, sondern aus der Wirklichkeit des harten Lebens erholt. Man beachte besonders das letzte langhinströmende Satzgebilde, das die Ergebnisse zusammenfaßt, nochmals den Blick auf das Ganze der Natur und Geschichte hinlenkt. Ruhig und sachlich setzt die Periode ein, dann schwillt das Pathos allmählich an (prachtvolle Wendungen: auf ihrem eigenwilligen freien Gang usw., vgl. Goethes ähnliche Ausdrucksweise), indem der Gedanke vorangestellt und dann durch machtvoll sich steigernde Beispiele veranschaulicht wird. Wenn wir bis zu dem Gedankenstrich lesen, dann kann die Wirkung nur sein: Verwirrung, Anhalten, Einkehr in sich selbst. Hierauf folgt die Lösung der Spannung, und zwar genau der natürlichen Reihenfolge entsprechend zuerst negativ (So kann es nicht sein!), hierauf in mannhafter Bejahung des Positiven. Schillers große Satzgebilde, soweit sie sich in dem Kreise des Erhabenen bewegen, stimmen zuerst dem Inhalt gemäß das Gemüt herab, um dann nach kurzem Ruhepunkt zum Schlusse die ganze Kraft der Seele zu entfalten, während bei Goethe oft ein An- und Abschwellen stattfindet. Der Gedanke der ästhetischen Erziehung liegt immer zugrunde.

4. Das Erhabene der Kraftentfaltung als Ansporn zur Tat.[1])

Über dem Zusammenhang schwebt der schöne Gedanke von der Wehrhaftigkeit, welche die Poesie dem Menschen verleiht, wenn er dafür empfänglich ist und einen Keim dieser Kraft in sich trägt: „Zum Helden kann sie ihn erziehn, zu Taten kann sie ihn rufen und zu allem, was er sein soll, ihn mit Stärke ausrüsten" (Über d. Path.). Freilich für den „sinnlichen Menschen", so fährt Schiller weiter, sind ihre Worte leerer Schall, für ihn sind auch die Wunder des Himmels nicht geschaffen. Wie soll Sancho Panza den Ruf des Heldentums vernehmen? Er hört lieber den Ruf zum Mittagessen. Im geschäftigen oder gemächlichen Alltag mögen auch Flammenworte verklingen; in ernster, großer Entscheidung, die den einzelnen, die sein Volk trifft, füllen sie sich mit ganzer Kraft.

Schiller gibt nun hier für die spätere Bewegung, den Geist der Freiheitskämpfer — unbedingte Hingabe an das Große und Bewährung durch die Tat — (vor Fichte u. a.) frühzeitig die theoretische, entwicklungsgeschichtlich notwendige Grundlage gegen die Zeitrichtung der Empfindelei und Verweichlichung. Es mußte jemand kommen, der dieses Geschlecht aus dem magnetischen Schlaf aufrüttelte, bevor es zu spät war. Und in dieser Hinsicht, indem er Funken aus den Herzen der Männer schlug, hat er als Befreier und Herold seines Volkes unabsehbare, freilich statistisch nicht festzustellende Wirkungen hervorgerufen. Sein Urteil in unserem Zusammenhang trifft allerdings wenig mit den Anfangsversen der „Künstler" überein, die das Jahrhundert nach seiner eigenen Aussage „von der besseren Seite" schildern sollen. Hier zeigt er sich noch selbst von frohseligem Optimismus befangen, bis der furchtbare Ernst der Wirklichkeit ihn aufschreckte. Jedoch der vielversprechende Entwurf (1801) zu einem Gedichte, von Bernhard Suphan[2]) sinnig „Deutsche Größe" überschrieben, beweist, daß er an Deutschlands Zukunft glaubte, daß er gegen alles Weltbürgertum nie den Zusammenhang mit dem vaterländischen Bewußtsein verlor. Prachtvolle Gedanken finden sich darin: „Wenn auch das Imperium unterginge, so bliebe die deutsche Würde unangefochten" (vgl. R. Wagners Meistersinger, Schluß). „Deutsche Größe bleibt bestehen." „Jedes Volk hat seinen Tag in der Geschichte; doch des Deutschen Tag wird scheinen, wenn der Zeiten Kreis sich füllt." Kraftvolle Worte richten sich auch gegen Französelei und Engländerei. Im ganzen eine Mahnung an die Deutschen, ihres Wertes bewußt zu sein und zu bleiben. Schiller drängte sein deutsches Empfinden unter dem Banne der klassizistischen Kunstanschauung mehr als einmal zurück. Kritiker, die meinen, er dichte nur mit dem Verstande, müßten doch fähig sein, diese Bruchstücke oder den Demetrius zum prangenden Ganzen zu runden. Oder fehlt es an Zeit und gutem Willen?

Aus Schillers Gedichte „Shakespeares Schatten" (Xenienjahr) mögen einige Stellen zur Vorbereitung der geharnischten Abwehr dienen. Kotze-

1) Von: „Das höchste Ideal . . ."

2) Deutsche Größe, ein unvollendetes Gedicht Schillers, Weimar 1902.

bue, Schröder, auch Iffland, die beliebten Verfasser von Rührstücken, kommen empfindlich unter die Räder. „Woher nehmt ihr denn aber das große gigantische Schicksal, Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt?“ fragt Herakles-Shakespeare verwundert über die Schilderung des Theaterelendes. Sein Gast erteilt ihm Aufschluß. Die Kleindichter wissen es besser: sich selbst, ihre Bekannten, all ihren lächerlichen Kram bringen sie in ihren Werklein vor, und gleichgesinnte Brüderlein suchen nichts anderes. Aber das hätten sie ja alles besser und bequemer zu Hause, meint Shakespeare: „Was kann denn dieser Misere Großes begegnen? . . . Warum entflieht ihr euch, wenn ihr euch selber nur sucht?“ Und der „Heros“ schließt verächtlich: „Also eure Natur, die erbärmliche, trifft man auf euren Bühnen, die große nur nicht, nicht die unendliche an?“ Auch ein Beitrag zur Sympathietheorie; nur rechne man Schiller nicht zu ihren Wortführern. Die Grundlagen gehen schon auf Lessings Zeitalter zurück. Die selbstgefällige Aufklärung und die süßliche Empfindelei waren mittlerweile in die bürgerlichen Schichten herabgesickert. Man will auf der Bühne nur seinesgleichen sehen, um ästhetischer und sonstiger Durchschütterung und Aufrüttelung zu entgehen. Nicht tieferes Bedürfnis treibt die Leutchen ins Theater, und die Dichterlinge verstehen sich aufs Geschäft. Deshalb hatten Goethe und Schiller selbst gegen einen Kotzebue, dessen Gesinnungslosigkeit („Nullität“ nach Goethe) feststeht, einen so schweren Stand. Zur Vervollständigung ein Zeitbild aus dem 20. Jahrh. Lichtbildertheater: Handlung strotzend von Widersinn und Unmöglichkeiten, Erfolg: Schluchzen, Entleerung der Tränenfisteln.

Flammenworte schleudert Schiller an unsrer Stelle gegen schwächliche Empfindelei, gegen die vereinbarte und geduldete „Lüge“, gegen die spießerische Schlafrockpoesie. Kant rechnet die zärtlichen Rührungen zu den „Motionen“, die man „der Gesundheit wegen gerne hat“; denn „die angenehme Mattigkeit“ infolge des „Spiels der Affekte ist ein Genuß des Wohlbefindens aus dem hergestellten Gleichgewicht der mancherlei Lebenskräfte in uns“.[1]) Er sieht darin also (im Ernst!) ein Mittel zur Förderung der Gesundheit, jedoch natürlich keine „schöne Kunst“. Fern liegt es mir, diese Rührungen, zu denen meist naive und zu kleintätigem Leben eingeschränkte Menschen hinneigen, zu verurteilen, soweit ein gesunder Kern darin enthalten ist. Das Dienstmädchen liest in der Mansarde von verwunschenen Prinzen und märchenhaftem Glanze. Für sie ist es Ergänzung und Erfrischung. Aber die Abschließung gegen alle stärkeren Eindrücke, das Anpassen an den Zeitgeschmack, kurz die Fälschung der Wirklichkeit, züchtigt Schiller mit allem Recht. Es kann verhängnisvoll werden, wenn man sich gegen den Ansturm der Außenmächte verträumt und verliegt. Zeitkrankheiten entstehen immer, wenn eine Richtung am Ende ihrer Weisheit angelangt, die morsche Stelle noch nicht entdeckt ist. Schiller erscheint hier als der heilende Arzt, der urgesunde Lebenskräfte aufruft,

1) Kr. d. U. I § 29 (Anm.).

und riesengroß steigen neben dem Kleingetriebe, der Versunkenheit im Winkel, die ernsten Bilder der ehernen Notwendigkeit, der mit dem Schicksal ringenden Menschheit, der urgewaltigen, schaffenden und zerstörenden, aber immer vorwärtsstrebenden Natur auf, die doch an das Große, den Sinn des Weltganzen Erfüllende „ihren Schluß geknüpft hat".[1]) Unser Volk und die Menschheit wären schon versunken, wenn es nicht Menschen gäbe, die sich opfern, aufbrauchen im Dienste der anderen. Die Genießer sind die Drohnen, die Arbeiter die Erhalter, alle, die sich weihen, sich selbst nicht achten, die Gesegneten, die Förderer der Menschheit. Darüber hilft keine Buchstabenphilosophie hinaus, das Leben und die Wirklichkeit führen eine beredte Sprache. Diese höheren Seelenkräfte zu retten, nicht zu ersticken, ist auch eine der wertvollsten Aufgaben des Unterrichts, wogegen Aufbaukünsteleien, Methode, Übersättigung mit totem Wissen, mathematische Formeln in ein Nichts zerfließen. Der Zweck der Geschichte ist schon nach Bolingbroke Aufklärung, also eine alte Weisheit. Im Gegensatz zu seiner weiteren Forderung, nationale Vorurteile dadurch zu beseitigen, sieht Friedrich der Große gerade in ihr das Mittel zu vaterländischer Erziehung, und Kurfürst Maximilian III. eröffnete die Akademie der Wissenschaften zu München 1759, also annähernd gleichzeitig, mit dem bedeutsamen Worte: „Ohne Vaterlandsgeschichte keine Vaterlandsliebe." Die Wichtigtuer, die Kenntnisse über inneres, tatenfähiges Leben stellen, mögen ja fortgesetzt über solche Ansprüche lächeln, sie leisten ihrem Vaterlande einen schlechten Dienst. Das Alte hat nur insofern seine Berechtigung, als es Kraft erzeugt, und wenn es sich dazu unfähig erweist, ist es veraltet, Liebe zum Vaterlande steht höher und leistet im Ernst mehr als aller Verstandeskram, die staatsbürgerliche Erziehung muß hierin anfangen und enden. Das „einzig Reelle" ist nach Goethe die lebendige Teilnahme, und nur sie erzeugt inneres Leben. Ein Lehrer, der seine Worte berechnet oder vorher auswendig lernt, darf sich nicht wundern, wenn sie auf felsiges Gestein, in die Dürre fallen. Es setzt große Selbstgefälligkeit voraus, anders zu denken.

Der Grundsatz, daß nicht Begriffe, sondern Gemüt und Gefühl den eigentlichen Willensansporn bilden, ist seit dem Sturm und Drang gang und gäbe. Nur Kant hält aus gewissen Gründen an der rationalistischen Ansicht fest. Demgegenüber bedeutet es einen unkantischen Bestandteil[2]) in Schillers Lebensanschauung, wenn er dem Lebensgefühl in der Erziehung eine entscheidende Rolle zuweist, nicht dem triebhaften Verlangen, sondern dem moralischen Gefühl. Drei Wehrmittel unterscheidet er, die gegen jede, auch die stärkste Wirkung von außen, allmählich feien: das Erhabene in der Fernbetrachtung (Natur), die Erfahrung aus der Nähe an den Mitmenschen, das Pathetische, d. h. die tragische Darstellung. Letzterer gibt er den Vorzug (vgl. d. Schluß). Mit allem Recht betont er die Notwen-

1) Goethes Fragment über die Natur 1780—81.

2) Vgl. Kr. d. pr. V. (Methodenlehre).

digkeit, daß der Mensch sich mit dem Zwange alles dessen, was auf ihn einstürmt, nämlich mit dem Schicksal, vertraut mache, daß er nicht hoffnungsvoll und doch hilflos dem Ungeheuren gegenüberstehe, wie H. v. Kleist in der Hermannsschlacht vor „buntfarbigen Siegesbildern" warnt. Auch hier schwebt das Bild des Kriegers vor (wehrlos, Rüstung, Angriff usw.). Der echte Soldat — und der Mann wie ein ganzes Volk muß immer wehrhaft sein — lebt nicht in törichter Vorspiegelung eines ewigen Friedens dahin. Er sieht Kriegsspiele und erfährt sie, wo es nicht Ernst ist; er liest von Kämpfen und Siegen, und wenn dann die Feuerprobe, wenn also das Unvermeidliche, das heute wie morgen droht, zur Wirklichkeit wird, dann hat er sich in den Sinn seines und des großen Lebens hineingefunden. Er weiß, was seine Pflicht ist, und daß es unendlich mehr bedeutet als alle „Reizsamkeit" und alle Schreibseligkeit, sich zu opfern, wenn auch nur „der Ruhm kehrte zurücke". Hierin wurzelt das moralische Element im Kriege, die Gegenkraft zu aller Ichsucht und kleinlichem Genußleben. Selbststeigerung, Emporwachsen durch großes Erleben. Nicht im Salon, nicht in geistreicher Unterhaltung, nicht in epikureischer Lebenshaltung, sondern in der Selbstbehauptung gegen das furchtbarste Schicksal bewährt sich die Größe des Mannes. Das war freilich kein modisches Geschwätz, der Schatten der Französischen Revolution, die Schiller aus allem Träumen aufrüttelte, mit ihren inneren Schandtaten und äußeren Riesenkämpfen, das Gespenst des Seins oder Nichtseins, schwebt um jedes Zeitalter. Es wäre kindisch und frevelhaft zugleich, sich gegen den Ernst der Wirklichkeit in leere Hirngespinste einzulullen.

Schiller (kein anderer!) weist sich hier als die Persönlichkeit des Jahrhunderts aus. Er zieht die Summe und gibt die Losung für die Zukunft. Vor 1750 war die Kunst leeres Tändeln, ein Spiel für müßige Stunden, der tragische Held war der rationalistische Weise, der zu zeigen hatte, wie die Vernunft sich überall durchsetze. Klopstock, Lessing bedeuten wichtige Marksteine in der Bewegung: überströmende Kraft des Empfindens, das Pathos des Vernünftigseins und edler Menschlichkeit, die sich gegen den Ansturm der Außenwelt behaupten. Der Sturm und Drang schwelgte im Erhabenen, das sich vielfach dem Abenteuerlichen, Gräßlichen näherte. Der Strom verebbte bald. Die breite Allgemeinheit versank in süßliche, tugendselige und doch so unwahre Empfindelei, indem Aufklärung und Gefühlsdrang einen unnatürlichen Bund schlossen. Goethe wandte sich vom Überschwang ab und der klassizistischen Richtung zu. Das herrlichste und bezeichnendste Gebilde dieses Geistes, in dem es nur von ferne wetterleuchtet, ist Hermann und Dorothea. In der Neigung zum Idyllischen teilt er die Vorliebe der Zeit. Schiller verschafft nun der Nebenrichtung ihren vollberechtigten Platz: nicht nur Naturfreude, sondern auch Erhebung über die Natur, nicht nur Pflege des Schönheitssinnes, sondern auch der höheren Seelenkräfte, des Zuges zum Erhabenen. Eines ohne das andere wäre Halbheit, sosehr auch der einzelne zu der einen

Möglichkeit hinneigt wie Schiller selbst zum Erhabenen. Dies ist der Sinn aller Erziehung, ja des Lebens überhaupt, der Wirklichkeit mit ihren Anforderungen; dadurch erst entsteht ein „vollständiges Ganze", Menschen- und Mannessinn. Der berühmte Gedanke der schönen Seele, die sich im Rauhsturm der Wirklichkeit in den erhabenen Charakter verwandelt. Die Humanität mit ihrem Ausblick auf fernste Möglichkeiten hatte zu wenig die virtus in Rechnung gesetzt; Schiller gleicht diese Einseitigkeit aus. Das Höchstziel wäre, „das wirkliche Leiden in eine erhabene Rührung aufzulösen". Ist nun eine solche Erziehung möglich? Das wirkliche Unglück überrascht den Menschen, der sich nicht darauf gefaßt machte, oft, wirft ihn widerstandslos nieder. Das Erhabene in der Darstellung kann er auf sich einwirken lassen, in sich erleben, ohne daß er persönlich in das Verhängnis verstrickt ist. Hier zeigt sich deutlich, wie fern jetzt Schiller der Mitleidstheorie nach üblicher Auffassung steht. Das Tragische gibt den Zuschauer nicht dem Raub der Affekte, nicht dem anderen preis — „künstliches Unglück" —, sondern er selber fühlt sich durch die ausströmende Kraft belebt, gesteigert, seine Selbsttätigkeit bis zur höchsten Möglichkeit emporgetrieben. Er fühlt sich als Held, größer denn sonst; ungekannte Kräfte brechen aus ihm hervor, und das Bewußtsein der Fähigkeit zur Tat, zur Hingabe wird ihm vertraut. Der alte rationalistische Gedanke der „Fertigkeiten" kehrt wieder, doch in neuer Prägung. Nicht mehr der Verstand, sondern das Gefühl ist die Kraftquelle, und es ist keine Frage, daß alle Erziehung nur dann Erfolg hat, wenn sie von innen heraus wirkt, das Gemüt in Anspruch nimmt. Dem Herzen sagen tausend Vernunftgründe nichts, beides sind verschiedenartige Welten. Wenn es eine ästhetische Erziehung gibt, muß sie diesen Weg beschreiten: Entfaltung des Gemütslebens in der Richtung zum „Schönen" und „Erhabenen". Ähnliches gilt von einer Reihe anderer Fragen, worauf wir hier nicht eingehen können. Wo das Gemüt spricht, ist die Bahn zu höherer Entwicklung eröffnet. Oft genug muß es in Zeiten erhöhter Kultur die Nervenkraft ersetzen.

Der kurze Abschnitt veranschaulicht Schillers Verfahren. Die Gedanken folgen aus- und nacheinander, sie versinken nicht etwa, wie z. B. in Herders früheren Schriften, in der Flut der Empfindungen. Den Obersatz bildet der Hinweis auf die nicht unbedingte Vereinbarkeit von Glück und Würde. Diese Behauptung, weil bestritten, bedarf einer kurzen Begründung. Dann wird der Weg zur Abwehr gezeigt und dem weichlichen Geschmack, der Selbsttäuschung, die ungeschminkte Wahrheit gegenübergestellt. Der Ton verschärft sich, weil persönliche Erfahrungen mitwirken. Der Abschluß bringt, was der große Wiedervereiner im Gegensatz zu dem „alles zermalmenden" Kant zu sagen hat: die Verknüpfung der Gegensätze zu höherer Einheit, „vollendete Bürger" im Reiche der Natur und der intelligiblen Welt. Das Zwischenstück enthält die Mahnung, nicht am Stofflichen kleben zu bleiben, sondern sich in eine reinere, freiere Welt zu erheben. Diese Gedankenfolge wiederholt sich öfter. Es ist alles so

einfach und selbstverständlich, und doch ergeben sich dabei wichtige Beobachtungen. Schiller schreitet vom Allgemeinen zum Besonderen fort (deduktive Methode)! Gewiß, aber woher stammt dieses Allgemeine? Wie alle Lebensweisheit aus eigener und fremder Beobachtung, aus Erlebtem. Anstatt nun das Werden seiner Anschauung im einzelnen darzustellen, was hier zwecklos wäre, stellt er gleich den allgemeinverständlichen Obersatz an die Spitze. Es sind nicht nüchterne Begriffe, mit denen er arbeitet, sondern reiche Vorstellungsinhalte. Er ist „Dualist", heißt es weiter. Aber er sucht den Sinn der Zweiheit zu ergründen, und er verknüpft das Gegensätzliche (das Schöne, Erhabene, in anderer Auffassung: das Antike und Moderne) zu höherer Einheit. Das ist die große geschichtliche Aufgabe, die er um die Wende des Jahrhunderts erfüllt. Wir wollen noch eine Eigenheit seiner Darstellung hervorheben. Die Gedanken sind kein Gerippe, vielmehr von innerem Leben durchdrungen. Schillers Stil ist ausgesprochen persönlich, Ausdruck seiner Gemütsart. Das galt und gilt noch den nüchternen Köpfen, galt Fichte als verdächtig, während es uns als Vorzug erscheint, vorausgesetzt, daß die Klarheit nicht darunter leidet. Wo er vom Schönen spricht, ist Sehnsucht immer der Unterton, wenn dagegen vom Erhabenen, so dringt dies aus der Fülle des Herzens. Wie ein gewaltiger Gefühlsstrom fluten die Satzgebilde (von „Also hinweg . . ." ab) dahin. Er schildert sich selbst. Das ist es, was seinen Ausführungen, abgesehen von dem Gedankeninhalt, die besondere Anziehungskraft gibt. Ein Lebendiger teilt sich mit, eine starke Persönlichkeit will die kleineren Geister zu sich emportragen. Adler und Täuber, es ist immer das alte Lied. Wo Empfindungen mitschwingen, stellt sich das Rhythmische, auch in der Prosa, von selbst ein. Feierliche und schwere Töne (z. B. „Wohl ihm, wenn er gelernt hat . . .") wechseln ferner mit beschleunigten, stürmischen ab (gleich im nächsten Satze). An anderer Stelle (vgl. „denn wo wäre derjenige . . .") drängt alles einem gewaltigen Höhepunkte zu. Tragisches Pathos waltet auch hier.

Die Vorzüge der dichterischen Darstellung des Erhabenen.

Die ästhetischen Anschauungen (im Schlußabschnitt) gehen über den Gedankenkreis der „Künstler"[1]) hinaus. Nicht mehr als Vorstufe zur Erkenntnis, sondern wenigstens als gleichgeberechtigte Macht neben der Natur erscheint die Kunst. Ja, die Ausführungen enthalten im Kerne den ersten und unvergänglichen Grundsatz der deutschklassischen Ästhetik: Kunst ist *erhöhte*, aus der Kraft einer genialen Persönlichkeit neugeschaffene Natur oder „Produktivität der allgemeinen Natur *unter der besondern Form der menschlichen Natur*", wie eine wenig beachtete Bemerkung Goethes in dem Nachlaß lautet. Außerdem lebt *ein* Gedanke unter verändertem Gewande fort. In dem Brief an den Herzog von Augustenburg vom 13. Juli 93[2]) findet er herrliche Worte über den

1) Nach älterer Fassung. 2) III S. 338.

Ursprung echter Kunst: „Aus dem göttlichen Teil unsers Wesens, aus dem ewig reinen Äther idealischer Menschheit strömt der lautere Quell der Schönheit herab", also aus dem „reinen Dämon"; denn darunter versteht er — sehr bezeichnend — im Gegensatz zu Goethe die höchste Innenkraft im Menschen. Ihre „Gesetze sind nicht in den wandelbaren Formen eines zufälligen und oft ganz entarteten Zeitgeschmacks, sondern in dem Notwendigen und Ewigen der menschlichen Natur, in den Urgesetzen des Geistes, gegründet". Kunst ist nicht etwas Anerlerntes, Erfundenes, was man ausüben oder auch lassen kann, sondern eine notwendige Ausdrucksform des menschlichen Geistes, die einem ebenso unstillbaren Bedürfnis der Seele entspricht. Schiller weiß auch, daß jedes Kunstwerk als Selbstzweck in sich ruhen müsse; trotzdem löst er mit Recht das Ästhetische nicht aus der Gesamtheit der Kultur los, womit es sich von selbst verurteilte. Er stellt es in den Dienst der Erziehung, d. h. der Entwicklung, was für die damalige Zeit das gleiche bedeutet. Auch die Kunst muß ihren Anteil an dem großen Gange der Menschheit und an der inneren Geschichte des einzelnen nehmen. Die Lebensluft solcher Menschen, deren Kräfte im Einerlei des Tages nicht aufgehen, der Anhauch einer größeren, einer zukünftigen Menschheit. Wer heraus- und vorwärtsstrebt, wer die Fülle des Reichtums und der Anregungen, die echte Kunst verschwenderisch spendet, in sich nachempfinden kann, muß ihm recht geben. In Schillers Gesprächen [1]) findet sich eine Mitteilung, die ganz seiner Anschauung entspricht. Das Theater hat die große Aufgabe, „die Menschen geistiger, stärker und liebreicher zu machen, die kleinen, engen Ansichten des Egoismus zu lösen und das ganze Dasein in eine geistigere Sphäre zu erheben" (1800).

Leibnizsche Gedanken, teilweise in der Weiterbildung durch Moritz, liegen im übrigen den Ausführungen zugrunde. Die Welt ist das höchste und vollendetste aller Kunstwerke, und der Künstler stellt im kleinen die Harmonie des Kosmos in seinem Werke her. Oder wie Lessing sagt (H. Dr. 79): Der Dichter soll „ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erklärt . . .; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein". Dazu vergleiche man die Stelle aus Moritz' Aufsatz über die bildende Nachahmung des Schönen (1786—1787), die zugleich der damaligen Anschauung Goethes entspricht: „Jedes schöne Ganze der Kunst ist im kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im Ganzen der Natur." Mit Recht macht jedoch Robert Sommer (S. 334) auf die wesentlichen Unterschiede in den beiden Äußerungen aufmerksam: „Bei Lessing steht der Dichter außer dem Kunstwerk wie der Schöpfer außer der wohlgeordneten Welt. Moritz dagegen will sagen, daß der Geist des Naturganzen in dem Ganzen des Kunstwerkes zur Erscheinung kommen soll." Auch

1) Schillers Gespräche, her. von Julius Petersen (Leipzig 1911, Im Insel-Verlag), S. 304.

andere Berührungspunkte finden sich. Schiller hebt hervor, daß Eindruck und Ausdruck sich notwendig herausfordern, Moritz: „Der geborne Künstler begnügt sich nicht, die Natur anzuschauen; er muß ihr nachahmen, ihr nachstreben." Die Natur bringt kraft des in ihr liegenden Bildungstriebes — den nisus formativus begrüßt Goethe noch 1820 als geistvollen Gedanken Blumenbachs — organische Wesen hervor. Aber sie wird durch die Mangelhaftigkeit des Stoffes, durch das bedingte Maß von Kraft, das ihr für jede Einzelbildung zur Verfügung steht, durch gewaltsame Einwirkung von außen in ihrem Geschäfte beschränkt. Es ist dies zugleich Goethesche Anschauung: „Das Geschöpf wird (in diesem Falle) nicht mehr, was es sein sollte, sondern was es sein kann" (Diderots Versuch über die Malerei 1798—1799). Die Vorzüge der künstlerischen vor den natürlichen Bildungen sind demnach: ein erhöhtes (idealisiertes) Ganze, insofern alle Schlacken des Zufälligen abgesondert werden; Gemütsfreiheit, denn der Zuschauer darf den Affekten und Leidenschaften nicht zur Beute werden, muß Selbsttätigkeit üben. Die deutschklassische Ästhetik lehnt die naturalistischen Wirkungen ab. Das Reich der Kunst ist der Schein. Es scheine das Schöne; es leuchte in unverkümmertem Eigenglanze. Was A. Riehl — im Anschluß an Adolf Hildebrand — ausführt, daß die Dichtung zeitliche Fernbilder darstelle[1]), ist nicht unbedingt richtig, eignet sich jedoch zur Veranschaulichung des schwierigen Begriffs. Gerade im Erinnerungsbilde — doch nicht in jedem — schwindet das eigensüchtige Interesse am gegenwärtig Wirklichen, am Stofflichen; es ist vereinfacht, strahlt in verklärtem Schimmer.

Seine Naturauffassung unterscheidet sich von der Goethes; letzterem entsprachen insbesondere Wendungen wie „an der unreinen Quelle der Natur" nicht. Alles, was unter dem Zeichen der Notwendigkeit steht, was triebhaft ist und Gewalt erleidet, bedeutet für Schiller Natur. Die höheren Seelen- oder Gemütskräfte dagegen, die selbsttätig sind und Wirkungen ausüben, Form erteilen, umschließen jenes zweite Reich, das allein dem Menschen vorbehalten ist und ihn mit einer höheren Weltordnung verbindet. Die kantischen Ausdrücke darf man nicht starr und einseitig auslegen; sie nehmen allmählich ihre besondere Färbung an.

Rückblick und Ergänzungen.

Als dauernde Grundgedanken der Schrift seien nochmals hervorgehoben: von der Wehrhaftigkeit des Menschen; die erhabene Gesinnung, ihr Wesen und ihre Bedeutung; der Bildungswert des Erhabenen, besonders in Zeiten von Verstandesdürre und Verweichlichung; die Forderung der Erziehung von innen heraus. Es ist erstaunlich, was platte Vernünftler, die keine Spur des Schillerschen Geistes in sich tragen, ihn

1) Bemerkungen zu dem Problem der Form in d. Dichtkunst: Vierteljahrsschrift f. wiss. Philos., Bd. 21 u. 22 (1897, 98).

von vornherein „ablehnen", schon an dieser und anderen Schriften gesündigt haben. Und doch sollte es immer mehr zum Grundbestandteil wahrer Bildung werden, daß man nur über das urteilt, was man empfindet und versteht, daß der Kritiker sich nicht leichthin dem Genie gleichsetzen darf, daß der Philister in höheren Lebensfragen besser schweigen sollte. Aber Philister sind viele, die sich für Schöngeister erkennen, und das Zugeständnis der Einseitigkeit wäre schon eine Mannestat, die den Begriff der Beschränktheit aufhebt. Wer in der Jugend nicht auch den Sinn fürs Erhabene, d. h. für Pflicht, freie Entsagung, innere Größe, zu erwecken sucht, erfüllt seine Aufgabe nur halb, wer darüber spöttelt, zeichnet sich selbst. Freilich wirkt die platte Umwelt, in die sich der einzelne geworfen sieht, noch ungleich verfänglicher. Was hilft es der Schule, daß sie ihre hohe Aufgabe zu erfüllen strebt, wenn draußen aus allen Winkeln und Sackgassen zynisch das gegenteilige Echo widerhallt? Wenn sogar anscheinend gebildete Menschen über Schiller, Plato usw. spötteln, ohne mehr erfaßt zu haben als einige Redensarten? Wir stehen vor den letzten und höchst bedenklichen Entartungen der einseitigen intellektuellen und naturwissenschaftlichen „Bildung", welche gerade dem Wertvollen in der Menschennatur nie gerecht werden kann. Und was sind es für „Vitzli-Putzli", die hier oft abgöttische Verehrung finden! Solche Gläubigen verneinen dann alles, was nicht ihnen gemäß ist. Wie wir's so herrlich weit gebracht. Einen höchst bezeichnenden Fall berichtet Chamberlain. Jacques Loeb erklärt alle heldenhafte Hingabe für eine „chemische Reaktion", als eine Krankheitserscheinung, die durch erhöhte Reizbarkeit gewisser Gewebe entstehe. So weit muß die Naturwissenschaft kommen, wenn sie nur die physiologischen Vorgänge, das Meß- und Berechenbare gelten läßt. Und wieviel Ideenhaftes, Hypothetisches mischt sich bei diesem Geschäfte ein! Die Antwort darauf hat manches für sich: „Vielleicht ist der Tag nicht mehr fern, wo das, was heute Vielen als ‚wissenschaftliche Weltanschauung' gilt, unter dem empörten Lachen aller denkfähigen Menschen auf immer verschwindet."[1]) Die blinde Übertragung von chemischen oder sonstigen, oft recht fragwürdigen Gesetzen rächt sich. Mitunter liegt freilich die Erklärung in der subjektiven Beschaffenheit. Wenn es nicht unser Vaterland wäre, das schließlich die Kosten trägt, könnte man die Sache auf sich beruhen lassen. Ich weiß, daß solche Worte nur bei innerlich Verwandten Anklang finden, denen die hohe Gabe der Selbstkritik gegen kleinliche Eitelkeit zu eigen ist, welche die Wahrheit ertragen können, daß nur Wissende für den Gral empfänglich sind. Aber es gibt doch ein untrügliches Mittel, sich in Fragen der Kunst selbst beurteilen zu können. Man braucht bloß die Forderung, die Walter Pater an den Kritiker stellt, auf sich anzuwenden: „Worauf es also ankommt, ist nicht, daß der Kritiker uns eine verstandesmäßig richtige Definition der Schön-

---

1) Goethe, München 1912, Bruckmann, S. 287f. (Revue des Idées, 15. Okt. 1909, S. 272).

heit gibt, sondern daß ihm eine besondere Beanlagung eigentümlich sei: die Fähigkeit, durch schöne Dinge tief bewegt zu werden." Darauf kommt in der Tat alles an. Und die Vielseitigkeit der Empfänglichkeit entscheidet die Begabung.

Möge Schiller, der Kraftspender, der den Horizont kleinlicher Leute so weit überschreitet, daß diese ihn ablehnen, ohne ihn zu verstehen — immerhin ein gutes Zeichen — endlich ein seiner würdiges Verständnis, Gehör finden! Er fühlt sich in den öden „Steppen der Spekulation" nicht wohl, das widerspricht seiner lebendig fühlenden Natur. Sein „Vortrag" schreitet deshalb nicht „geradlinig mit mathematischer Stetigkeit" fort, wie es das rationalistische Verfahren vorschrieb, sondern in „freier Wellenbewegung". „Unmerklich" ändert er die Richtung, kehrt jedoch ebenso unmerklich ins Geleise zurück. Wie ein natürlich dahinflutender Strom, der immerfort anschwillt, mutet uns die Darstellung an. Nur daß die Bahn aufwärts führt. Schon die Einleitung weist auf den gewaltigen Höhepunkt hin. Zunächst grüßen den Wanderer dann noch liebliche Auen und sanfte Hügel, hinter denen mehr und mehr drohende Berggipfel emporragen. Bald wird die Umgebung rauher und unwirtlich, die großen Gegenstände erschließen sich dem Blick (wilde Naturmassen, unabsehbare Höhen usw.). Schließlich ein formloses Chaos, die furchtbare, zerstörende Natur, schauerliche Einsamkeit; dazwischen Ausblicke auf die Niederungen und Betrachtungen des Wanderers. Anklänge an den Spaziergang und die Glocke, auch in der Form der Darstellung, was bei dem verwandten Inhalt ohne weiteres begreiflich ist.

Schillers Erklärung des Erhabenen, wenn man gelegentliche Bemerkungen hinzunimmt und einiges ergänzt, wird allem gerecht, was unter diesen Begriff fallen kann. Die beiden Gefühlsgruppen, Wehsein, Frohsein, lassen allerdings zahllose Spielarten zu. Schon das Wort deutet auf Überalltägliches, ein Erregendes und ein Erregtes in unmittelbarer Verbindung. „Jede würkende Kraft von außerordentlicher Größe hat etwas Bewunderungswürdiges" (Sulzer). Das Erhabene blinder Kraftentfaltung (Elemente, Leidenschaften) mag zwar den empfänglichen Sinn anfangs überwältigen, aber es erweckt zugleich oder alsbald gesteigertes Lebensgefühl, jenes angespannte innere Tätigsein, womit immer Lust verbunden ist. Im Erhabenen der Ausdehnung oder der Unendlichkeit verliert sich das Gemüt in der Anschauung der Fernen und Höhen, der Größenmaße, aber es weitet und befreit sich damit von allen Fesseln der Gebundenheit. Ein bekannter Alpinist, Heinrich Steinitzer, faßt seine Eindrücke dahin zusammen: „Das Große und Schöne in der Natur ist es, dessen Anblick und Genuß uns über uns selbst erhebt und unserer wegmüden Seele neue Schwungkraft zuführt." Vor aller Kunst hat die Natur das eine voraus, daß sie leibliche und seelische Lebensfrische spendet, also (nach Kants Ausdrucksweise) das „Angenehme" mit dem Schönen (oder Erhabenen) verknüpft. Die Höhe bildet jedoch das rein menschlich Erhabene, das Tragische, der urewige Kampf zwischen Dunkel und Licht,

zwischen Notwendigkeit und Persönlichkeit, zwischen Müssen und Wollen. Alles, was wahrhaft groß und gewaltig ist, was der Menschennatur ihren Rang anweist, das große Rätsel des Menschseins liegt in diesem Kreise beschlossen. Eine Bestimmung bis ins einzelnste, die Stückwerk bliebe, und wenn sie bis ins Tausendste ginge, verbietet sich von selbst. Ebenso reich, veränderlich sind die Schattierungen des tragischen Gefühls, vom tiefsten Schauer bis zum höchsten Entzücken. Oft fließen die Empfindungen ineinander über oder lösen sich ab, zumeist wider alle „Regeln". Immer aber erfaßt der einzelne, was an leidenschaftlicher oder göttlicher Kraft, was von Dionysos oder Apollo in ihm geborgen liegt. Er erlebt sich selbst, oft unbewußte Möglichkeiten in sich. Hemmung und Förderung, Entfaltung starken Lebensgefühls sind die inneren Erscheinungen.

Das Grundbuch des ganzen Jahrhunderts bis in die Anfänge der klassizistischen Zeit blieb des angeblichen Longinos Schrift *Περὶ ὕψους*. Es sind Gedanken darin enthalten, die dauernden Wert besitzen, z. B. (VII), daß die Seele durch das wahrhaft Erhabene gleichsam erhöht werde, daß sie durch den starken Schwung, den sie nehme, sich mit Lust und hohen Bewegungen erfülle, als wenn sie das, was sie hört, selbst erfunden hätte; im ganzen jedoch betrachtet er das Erhabene mehr als Mittel, als rhetorische Ausdrucksform. Die Renaissancemenschen hatten sich (neben der Kunst) an den großen Wundern des Makrokosmos berauscht; die spätere Zeit suchte ebenso gültige Gesetze für den Mikrokosmos aufzustellen (Kant). Die rationalistische Richtung mit ihrer Vorherrschaft des Verstandesmäßigen hatte wenig oder gar nichts für kraftvolle Gemütsentfaltung übrig. Rousseau „entdeckte" (lange nach Shaftesbury) das Erhabene der Natur (nur der Ausdehnung in der Alpenwelt), Klopstock der religiösen Empfindung, Lessing das Pathos des Vernünftigseins und moralischer Güte. Im Sturm und Drang gewinnt das Hauptwort K r a f t seine bleibende Stelle im Kreise des Erhabenen. Edmund B u r k e (Inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful 1757) nimmt mit seiner sensualistischen Auffassung eine wichtige Stelle ein; noch der spätere Kant erwähnt dessen Schrift mit Anerkennung. Das Erhabene bewirkt danach die stärkste Erregung, deren das Gemüt (mind) fähig ist. Es entsteht eine unnatürliche Anspannung . . . der Nerven (Schrecken, Schauer oder etwas Ähnliches); durch die Lösung erfolgt dann negatives Lustgefühl (delight, nicht pleasure). Die Einseitigkeit seiner Erklärung ergibt sich von selbst. Er denkt hauptsächlich an das Erhabene blinder Kraftentfaltung. M e n d e l s s o h n (Über d. Erhabene u. Naive in d. schönen Wissenschaften, zuerst 1758) unterscheidet das Erhabene an sich und in der kunstgemäßen Darstellung (im Ausdruck), zu ersterem gehört das „Sinnlichunermeßliche" und ein „Unermeßliches der Stärke" (Beispiele: Macht, Genie, Tugend, das Heroische usw.). Wirkung: süßer Schauer — Bewunderung (gemischte Empfindung). Er bringt Gedanken, die lebendig nachwirken: „Das wahre Erhabene beschäftigt . . . die Kräfte unsrer Seele dergestalt, daß alle Nebenbegriffe, die irgend mit demselben

verknüpft sind, verschwinden müssen. Es ist wie die Sonne, die einsam leuchtet und durch ihren Glanz alle schwächere Lichter verdunkelt." Auch daß er es mit dem Naiven zusammenstellt, hat seinen tiefen Sinn: die Vorempfindung der beiden gemeinsamen ursprünglichen Kraft. Die Zeit dagegen sah in beidem mehr eine Ausdrucksform, die man anwende. Mendelssohn fordert Darstellung „ohne Wortgepränge" wider den französischen Klassizismus. Kants „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen" 1764[1]), durch Burke angeregt, möge der schöne Satz einleiten, der spätere Nachweise seiner Empfindungsfähigkeit entbehrlich macht: „Die Nacht ist erhaben; der Tag ist schön. Gemütsarten, die ein Gefühl für das Erhabene besitzen, werden durch die ruhige Stille eines Sommerabends, wenn das zitternde Licht der Sterne durch die braunen Schatten der Nacht hindurch bricht und der einsame Mond im Gesichtskreise steht, allmählich in hohe Empfindungen gezogen, von Freundschaft, von Verachtung der Welt, von Ewigkeit. Der glänzende Tag flößt geschäftigen Eifer und ein Gefühl der Lustigkeit ein. Das Erhabene rührt, das Schöne reizt." Ein Albrecht zweiter Auflage könnte sogar Anleihen R. Wagners in Tristan und Isolde feststellen. Die Einteilung: das Schreckhaft-Erhabene, das Edle, das Prächtige ist noch etwas rückständig. Aber selbst die „Laster" können für „unser sinnliches Gefühl, ohne Nachprüfung durch die Vernunft, noch „Züge des Erhabenen bei sich führen". Die „Rührungen d. E." bezaubern mehr als „die gaukelnden Reize des Schönen". Echt Kantisch, wie auch der Zusatz, daß dem leichten und oberflächlichen Menschen dieses Gefühl unzugänglich ist. Der Deutsche und Engländer neige vornehmlich dem Erhabenen zu, unter den Geschlechtern der Mann (vgl. Schiller), während „der Inhalt der großen Wissenschaft des Frauenzimmers vielmehr der Mensch und unter den Menschen der Mann" sei. In den Vorlesungen (1784; Schlapp S. 253) findet sich wie öfters ein Grundgedanke aller ästhetischen Auffassung, soweit sie nicht daneben greift: „Alles, was unsre Lebenskraft in Tätigkeit setzt ..., läßt unsre ganze Kraft fühlen; daher ist das Dichten unmittelbar angenehm."[2]) Und desgleichen das Erleben in sich. Es besteht wohl unter wirklichen Menschen Einhelligkeit, daß die Kunst nicht den Zweck habe, „la bête humaine" zu erwecken, sondern den Menschen und auch den „Mann" im Menschen. Im Nebenbei hält Kant an dieser Anschauung nach wie vor fest, daß „alle Vorstellungen ... das Gefühl des Lebens afficiren"; „Beförderung oder Hemmung der Lebenskräfte; weil das Gemüth für sich allein ganz Leben (das Lebensprinzip selbst) ist".[3]) Dabei kommt wesentlich in Betracht, daß ihm die Lebensluft des Erhabenen besser zusagt. Schillers Bestimmung der Wirkung des Erhabenen ist so gut und so mangelhaft wie irgend eine der neueren Formeln. Wir erwähnen keine besondere, weil sie samt und sonders in die alten Anschauungskreise einmünden müssen.

1) Ak.-Ausg. II S. 205—56.

2) Die Sperrungen sind von mir. 3) Kr. d. U. (§ 29 Anm.).

Goethe darf in diesem Zusammenhang nicht übergangen werden. Wir haben noch keine zusammenfassende Darstellung seiner Anschauungsweise. Der Sinn für das Erhabene, sosehr er das Schöne bevorzugt, begleitet ihn bis zum Ausgang des Lebens, wie allein sein Faust machtvoll beweist. Vor Erwins Meisterwerk erfüllt ein „ganzer großer Eindruck seine Seele". Die Beunruhigung schwindet, indem er sich durch Bewältigung dieser Herrlichkeit zu staunender Verehrung emporgetragen fühlt. Werther getröstet sich, in der Stunde des Abschieds, mit dem Aufblick zu den schimmernden Sternen: „Nein, ihr werdet nicht fallen! der Ewige trägt euch an seinem Herzen, und mich." Kein „Verlorener". Im Audienzsaal des Rathauses zu Padua (It. Reise, 27. Sept. 1786) fühlt Goethe die Wunderkraft des Erhabenen. Seine Natur- und Weltanschauung (die drei „Ehrfurchten") ruht eigentlich auf diesem Grunde. Die unvergleichliche Schilderung solcher Eindrücke verdanken wir jedoch gerade seinem Alter. Symbolisch geheimnisreiches Leben quillt aus den Worten. Nur dem heiteren Gemüte, das sich über das gemeine Leben emporzuringen vermag, erschließt sich die ganze Herrlichkeit des Himmelsraumes. Wilhelm, von dem Astronomen geleitet, muß sich die Stufen „hinaufwinden". Von der freien Fläche des Turmes eröffnet sich der Ausblick in die Wunder des Kosmos, den „Glanzraum des Äthers". Wilhelm steht wie geblendet: „Das Ungeheure hört auf, erhaben zu sein, es überreicht unsre Fassungskraft, es droht, uns zu vernichten. Was bin ich gegen das All? sprach er zu seinem Geiste" (πρὸς ὃν μεγαλήτορα θυμόν). Doch das Rätsel löst sich ihm geschwinde. Nur weil sich in ihm selbst „ein herrlich Bewegtes um einen reinen Mittelpunkt kreisend hervortut", ist er dem ungeheuren Anblick gewachsen. Und wie gegen alle Seelenverleugner richtet sich der nachfolgende Satz: „Und selbst wenn es dir schwer würde, diesen Mittelpunkt in deinem Busen aufzufinden, so würdest du ihn daran erkennen, daß eine wohlwollende, wohltätige Wirkung von ihm ausgeht und von ihm Zeugnis gibt."[1])

Nach Schleiermacher sind schön und erhaben keine unbedingt gegensätzlichen Begriffe, nicht die „Brennpunkte", von denen alles ausgeht, sondern mehr „Endpunkte". In dem Erhabenen muß auch das Schöne noch enthalten sein (Sternenhimmel!); denn das Kunstmäßige besteht in der „freien Produktivität" (auch des Betrachtenden). Wenn also das Erhabene bis über diese Grenze gesteigert würde, so träte das „Gebiet der gebundenen Tätigkeit" ein.[2]) Daran ist etwas Richtiges. Auch Schiller deutet diese Möglichkeit an (das „Idealschöne"). Überhaupt strebt er nach höherer Synthese, und indem er sich über seinen Lebenskreis zu klären sucht, wird ihm sein besonderer Beruf (das Tragische) zur Gewißheit.

---

1) Wilhelm Meisters Wanderjahre (I 10).

2) Vorlesungen über Ästhetik (Werke her. von Lommatzsch, 3. Abt. Bd. 7, S. 240—49).

II.

Über das Pathetische.

(1793)

Einleitende Bemerkungen. Der Aufsatz verdient Beachtung, weil er am geeignetsten über Schillers Auffassung des Tragischen unterrichtet, die sachliche Begründung gibt; zugleich führt er die Gedanken in Lessings kritischen Schriften (Laok., H. Dr.) weiter, indem er zeitlich Bedingtes berichtigt und in mancher Hinsicht dauernde Grundlagen schafft. Er bildet die Ergänzung zu den Ausführungen „über das Erhabene". Es ist keine leichte Aufgabe. Schiller wiederholt sich öfters, einige kleinere Widersprüche, da er selbst mit der Arbeit vorwärts schreitet, stellen sich ein, die Fachsprache trägt nicht zur Erleichterung des Verständnisses bei. Doch sind diese Schwierigkeiten nicht unüberwindlich; im Gegenteil, sobald man die Sache im Zusammenhang mit dem Vorher und seinen dichterischen Leistungen betrachtet, die schweren Begriffe ins Leben überträgt, bleiben einfache, jedem Menschen von Empfindung zugängliche Grundanschauungen. Eine irgendwie erschöpfende Erklärung, die das Wesentliche klar herausarbeitet, gibt es nicht. Man liest und hört Mißurteile, die, zumeist nicht aus eigener Denktätigkeit entsprungen, sich mit der Zähigkeit des Verkehrten fort und fort vererben. D. Vf. setzt sich als Ziel, das Neue, Bleibende oder Abschließende, zum Bewußtsein zu bringen und gewisse Einseitigkeiten (wie die aufgebauschte Mitleidstheorie) als unvereinbar mit dem echten Schiller nachzuweisen.

Veröffentlicht wurde der Aufsatz 1793 in der „Neuen Thalia", und zwar als Fortsetzung der Abhandlung „Vom Erhabenen", wovon er die erste Hälfte nicht in seine Schriften aufnahm. Trotz der wirklichen oder scheinbaren Abhängigkeit von Kant geht er in wichtigen ästhetischen Fragen seine eigenen Wege. Es gehört auch zu den Unbegreiflichkeiten, daß man „einen der gewaltigsten Dichter der Welt" immer wieder zum blinden Gefolgsmann des Philosophen macht. Als ob er gar nichts aus Eigenem zu sagen hätte. Wer in einem Alter, wo andere gerade die Schule verlassen, die Räuber und wenige Jahre darauf Kabale und Liebe schuf, darf sich schon zu den Unsterblichen zählen. Kuno Fischer fügt zu dem Urteil die treffende Bemerkung hinzu: „Seine Gemüths- und Denkart hatte... die angeborene Höhenrichtung, den Zug in das Große und Gewaltige ... Diesen Dämon Schillers haben alle jene Leutchen nie zu sehen vermocht, die ihn ... für einen Rhetor gehalten und sich zum Zeugniß

der eigenen Genialität als Schillerverächter geberdet haben."[1]) Nur von dieser Hochwarte aus ist seine Auffassung des Tragischen zu verstehen. Die Höhen wirklich zu ersteigen, ist nicht jedermann gegeben; aber er darf doch anerkennen, daß droben die Sonne reiner, durch Nebel ungetrübt scheint, daß eigentlich die Wanderung durch Talgründe mit dem freien Ausblick endigen soll.

Einige der leitenden Gesichtspunkte, die erst später ausführlich behandelt werden, sind voranzustellen, weil sonst manches Nachfolgende in der Luft schwebte.

Die Erfordernisse der tragischen Darstellung.

Zur Einführung in den Gedankenkreis seien einige Bestimmungen teils wiederholt, teils hinzugefügt. „Die Empfindung ist eine Passion, die ich vom Stoff erleide."[2]) Alles, was von außen auf den Menschen eindringt, seinem Ich Gewalt antut, bedeutet Unfreiheit, also Knechtsdienst. Dazu gehört auch alles, was er, ohne seelischen Antrieb, für seine Selbsterhaltung und die Erleichterung der Lebensverhältnisse tut. Sogar moralische Gefühle können der Natur als Mittel zur Erreichung ihrer Aufgabe dienen. Schiller erwähnt als Beispiele: Aufmunterung zur Tätigkeit, gesellschaftliche Verbindungen, gegenseitige Hilfeleistung. Die Natur treibt den Menschen, daß er „Grund zu gewissen Wirkungen" sei; ihr Zweck „geht durch ihn und über ihn hinaus". Das ist zumeist kantisch gedacht; doch erhebt Schiller mit Beziehung auf die moralischen Empfindungen Einspruch. Bloß durch entschiedenes Handeln gegen allen natürlichen Zwang nach dem inneren Gesetz betätigt sich der Mensch als freie Persönlichkeit. So verlangt Kant.

Freiheit bedeutet inneres Tätigsein, selbständig gegen die Natur, die alles Triebhafte in sich schließt. Es fragt sich nur, ob dies nüchtern, nach dem Buchstaben des Gesetzes zu erfolgen hat. Nur der sinnliche Teil des Menschen leidet und gehorcht dem Zwange, der höhere geistige ist selbsttätig. Also schaltet in der menschlichen Natur alles, was man Gemüt nennt, aus? Die Bejahung dieser Frage würde Kunst und Leben zugleich vernichten, widerspricht der Auffassung Schillers durchaus. Er unterscheidet ausdrücklich Unfreiheit und Freiheit des Gemüts. In ersteres Bereich fällt, was Empfindung, Leiden im Gegensatz zur Selbsttätigkeit bedeutet. Die Begriffe: Vernunft, Autonomie u. a., wofür Schiller zur Abwechslung auch: Seelenstärke, höhere Menschheit usw. verwendet, erfordern ästhetische, nicht logische Auslegung. Wir sind deshalb berechtigt, in allen Fragen der Kunst den Ausdruck höhere Gemütskräfte einzusetzen. Diese Auffassung begründet der Abschnitt über die moralische und ästhetische Beurteilungsweise. Sonst bleibt der Aberglaube bestehen, als ob Schiller mit kahlen Formeln arbeite, in unheilbaren Rationalis-

1) Schiller-Schriften II S. 206 f.
2) Brief vom 11. Nov. 93.

mus verstrickt sei, während in der Tat aus jeder Zeile kraftvolles Lebensgefühl spricht. Das ist alles so natürlich. Der tragische Held leidet, aber er strebt zugleich gegen jeden Zwang, der sein Ich zu vernichten droht, sich, sein Bestes zu behaupten. Das Sinken und Steigen der Gefühlswelle erlebt der Zuschauer gefühlsmäßig in sich. Auch er soll und muß mit der tragischen Person leiden, aber er darf nicht in dem Strudel des Leides versinken, sondern kann gerade in dieser Stimmung seine Unabhängigkeit von all dem Jammer der Erde empfinden, indem seine höheren Seelenkräfte erweckt und beschäftigt werden. Dies ist jedoch nur dann der Fall, wenn ganze Menschen, also nicht etwa Stoiker oder entartete Epikureer, vor ihn treten. Natürliche Menschen, denen aber das Sonnen- und Siegfriedhafte nicht fehlt. Der Zug zum Gesunden, Lebensvollen liegt in der Bahn der deutschklassischen Richtung, nicht zum wenigsten Goethes. Begreiflich wird dies alles durch Schillers Entwicklungsgang, der sich in organischer Steigerung vollzieht, sowie durch seine Naturauffassung. Alles, worin der Mensch nur der Getriebene, das Geschöpf ist, worin er unpersönlich die Geschäfte der Natur und ihre Zwecke verwirklicht, rechnet er zur „Tierheit". Man darf sich an dem schroffen, damals üblichen Ausdruck nicht stoßen. Über diesem Reiche der Notwendigkeit baut sich eine zweite Weltordnung auf, worin die Menschheit erst ihren Anfang nimmt. Apollos Herrlichkeit beginnt. Wer nur einmal, vielleicht in der Gunst des Augenblicks, die Fülle des Lichtes, die von Schillers Menschen, stärker noch von seiner Seele ausstrahlt, empfunden hat, wer die Erdennot kennt und ernstliches Aufstreben, wird ihn nie mehr verkennen. Es ist zu wünschen, daß ein Geschlecht heranwachse, das ihn von innen heraus verstehen lernt. Seinem hohen Geiste widerspricht die Darstellung all der „läppischen Liebeskonflikte" (nach Kierkegaards Bezeichnung), wovon die „tragische Bühne" widerhallt. Wer in ernster Zeit, wo sich dunkle Schatten zusammenziehen, im Theater Erquickung und Stärkung suchen will und eine neue Auflage des verbrauchten Motivs Ehebruch — womöglich in kläglicher Nachahmung und zu nervenkitzelnder Wirkung — vorgesetzt bekommt, wird seinen Standpunkt teilen. Hundert Jahre nach Schillers körperlichem Tode hält sein Geist erneuten Einzug in die deutschen Gaue, heute wie ehedem verkündend, daß es mit Maschinen, Genußwahn nicht getan ist, daß ein Volk, dem die seelische Kraft zur Hingabe verloren geht, sich selbst zum Untergang verurteilt. Seine Helden kämpfen um hohe Lebenswerte.

Es ist notwendig, den Gedankengang auf diese hohe Stufe zu rücken, damit keinen Augenblick eine Verschiebung und Erniedrigung des Gesichtspunktes eintrete. Und wie sehr ist gerade Goethe, dessen großer Name oft zur Verbrämung schwächlichen Lebensgenusses mißbraucht wird, in den Grundfragen mit ihm einhellig. In einer bedeutenden Stelle der Gespräche (1806) nennt er das Tier ein „Präludium" des Menschen[1];

1) I S. 459.

er veranschaulicht ferner an den Kontrastfarben, daß „der Mensch, zu Behauptung seiner Freiheit, den Gegensatz des Gegebenen selbst hervorruft", und trotz aller Anerkennung sonstiger Zusammenhänge erhält sich in ihm die Anschauung, die das berühmte Xenion ausspricht: „Läg' nicht in uns des Gottes eigne Kraft, Wie könnt' uns Göttliches entzücken?" Der Mensch, „gleichsam das erste Gespräch, das die Natur mit Gott halte", muß seine Aufgabe erfüllen, „sich zur höchsten Vernunft erheben zu können, um an die Gottheit zu rühren".[1]) Ein Mahnwort aus seiner letzten Zeit. Und sein Vermächtnis bildet die Lehre, nicht in „selbstischer Vereinzelung" sich loszulösen, sondern im Dienste des Ganzen zu wirken. Schillers Naturauffassung geht vom Zwiespalt aus und endigt in dem Bekenntnis zur Einheit, zu vollstimmigem Menschentum, während Goethe in dem echt Naturhaften nur Gesundes, in Entartung und Verranntheit Krankheitsfälle sieht. Im Grunde kein unvereinbarer Gegensatz.

Was Herbert Eulenberg als Erfordernis für die schauspielerische Darstellung Schillerscher Helden aufstellt, deckt das gegenteilige Verhalten auf und darf allgemeine Geltung beanspruchen: „Es gehört eine innere Federkraft dazu, auf das Niveau der Schillerschen Menschen zu kommen, von dem aus sie handeln und reden. Und wer als Schauspieler diesen Antrieb nicht aufbringen kann . . . und über die seelische Potenz des Nationalbürgers nicht hinauswächst, der vermag Schiller niemals zu spielen." [2]) Seine Gestalten bewegen sich freilich nicht im Großstadtcafé, wo solche Erlebnisse kaum denkbar sind, und ebensowenig im Kleinkreise von Leutchen, die in weltschmerzliche Anwandlungen geraten, weil die Suppe versalzen ist.

Zum Verständnis des ersten Abschnittes trägt noch weiteres bei. B. Croce hebt als Schillers besonderes Verdienst hervor: „Niemand hat besser als er gewisse Seiten der Kunst dargestellt, wie die Katharsis, die durch die künstlerische Tätigkeit bewirkt wird, die Ruhe, die Heiterkeit, die aus der Beherrschung der natürlichen Eindrücke entspringt." [3]) Die beiden Möglichkeiten werden hier unterschieden: Selbstbefreiung durch das Schaffen, Erhebung des Betrachtenden durch das Erleben. Ein kurzer Rückblick auf (teilweise) frühere Ausführungen wird den großen Fortschritt zum Bewußtsein bringen. Nach Aristoteles ist die Katharsis die lusterregende Ausscheidung von Mitleid und Furcht. Sehr fein bemerkt Mendelssohn in den „Ausgemachten Punkten"[4]): „Das Mitleiden rührt unser Herz, die Bewunderung erhebt unsre Seele. Jenes lehrt uns fühlen, diese erhaben denken. Jenes läßt uns unsern unglücklichen Freund bedauern, diese mit Gefahr unsers Leben ihm zu Hülfe eilen." Freilich nennt er solche Wirkungen „bloß die zweite Absicht des Trauerspiels". In Rührung und zugleich in der Bewunderung der künstlerischen Form

1) Gespräche, IV S. 466 ff.
2) Der Schiller von heute . . Berl. Tageblatt Nr. 483 (1912).
3) Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks, S. 277.
4) Brief an Lessing v. 29. Apr 1757, § 9.

sieht Heyfelder, Konrad Langes Theorie der bewußten Selbsttäuschung verfolgend und weiterführend, die eigentlichen Bestandteile der tragischen Wirkung.[1]) Unstreitig liegt darin etwas Richtiges. Die Form kann so wundervoll sein, daß sie wie schimmerndes Geschmeide den Hintergrund belichtet. Aber Bewunderung ist ein „kalter Affekt", der die Seele nicht weitet, das Lebensgefühl nicht steigert. Die Form in der Dichtung trägt zur „Freiheit" des Gemüts (denn nichts anderes bedeutet Katharsis) bei, ist das Mittel, nicht diese selbst. Lessing faßt die Katharsis als Sieg der oberen über die unteren Seelenkräfte auf; Mitleid mit dem anderen und Anstieg zur Humanität heißt die neue Losung. Für Schiller nun beruht diese Befreiung darin, daß sich der Betrachtende von der „Angst des Irdischen" erlöst und sein höheres Ich sich betätigt. Der Mensch soll zum Menschen werden, sich dorthin wenden, wo reinere Lichter ihm entgegenstrahlen und der Dämmer des Erdenleides entschwindet. Denn dämonische Gewalten lauern allem Großen, Hochaufstrebenden auf, es mögen dies gleichberechtigte Mächte sein oder die eherne Wucht der Notwendigkeit, giftiger Neid oder blöde Beschränktheit. Zwischen den Mächten, dem Schicksal und selbständiger Kraft, vollziehen sich die Tragödien der Menschheit. Worin diese Lebenswerte bestehen, darüber geben seine Dramen genügenden Aufschluß. Was soll uns auch eine Dichtung sein, welche nur die grasse Verworfenheit gewisser Vertreter der Gattung homo sapiens enthüllt, was andrerseits, wenn sie, die Wirklichkeit fälschend, in leere Träume von Glückseligkeit einwiegt? Selbst über Grabhügeln steigt lebenverkündend und verklärend die Sonne empor, wenn sie auch Gräber bescheint. Daß Schiller die anderen Möglichkeiten des Tragischen nicht zurücksetzt, seinen neuen Gedanken, der den Abschluß des Jahrhunderts darstellt und unvergänglich bleibt, an die Spitze stellt, darüber wird später Auskunft zu erteilen sein.

Zur Vorbereitung auf Späteres seien noch einige Äußerungen aus unserem Aufsatz erwähnt: „Laokoon oder wir, das wirkt bloß dem G r a d nach verschieden." Gleich nachher: „Die gemeine Seele bleibt bloß bei diesem Leiden stehen ..., ein selbständiges Gemüt hingegen nimmt gerade von diesem Leiden den Übergang zum G e f ü h l s e i n e r h e r r l i c h s t e n K r a f t w i r k u n g." Im selben Zusammenhang hebt er die E r w e i t e r u n g des Gemüts „nach innen" hervor. In diesen Kreis gehört auch der Gedanke aus seinem Aufsatz Vom Erhabenen: „Es würde überhaupt um das Wohlgefallen am Guten sowohl als am Erhabenen mißlich stehen, wenn man nur Sinn für das haben könnte, was man selber erreicht hat ..." Die echte Kunst bestätigt uns nicht, was wir schon besitzen, sondern sie teilt mit, regt an, bringt Kräfte des Gemüts zur Entfaltung. Nur müde, tote Seelen ruhen wie der Drache Fafner auf ihrem Besitze, lebendige Menschen sehnen sich nach Anregung und Bereicherung. Die tragische Wirkung beruht nach Schiller in dem ästhetischen Erleben des

1) Ästhetische Studien (2. Heft, II), Freiburg 1904, H. Heyfelder.

Leidens der Menschheit (Schicksal!) und in der seelischen Überwindung durch die höheren Gemütskräfte, nicht etwa bloß im Nacheinander, sondern oft in naturgemäßer Verbundenheit; sie ist ein Weh- und ein Wohlsein zugleich, wenn wir die Bestimmung des Erhabenen darauf anwenden. Kraft und Krafterweckung sind die Grundbestandteile seiner Auffassung, wobei wir selbstverständlich nicht an blindes Sichausleben denken dürfen. Diese gefährliche Zwischenstufe des Individualismus hat Schiller bereits siegreich überschritten.

Das griechische Zeitwort, das Pathos zugrunde liegt, bedeutet: irgend einen Eindruck von außen erfahren, vom leisen Klang der Zither bis zum furchtbarsten Schicksalsschlage. Es ist der Fachausdruck für (rezeptive) Aufnahme überhaupt. Pathos bezeichnet jedoch nicht nur die Empfindung, sondern insbesondere auch jede starke Gemütserregung, die nach Kant wie eine Berauschung über den Menschen kommt, „stürmisch und unvorsätzlich" (Affekt) im Gegensatz zur anhaltenden Leidenschaft (vgl. zornige Aufwallung — Rachgier).[1]) Der Begriff erweitert seinen Kreis: Gegenstand des Leidens, Unglück, ferner Kunstgefühl, in der Rhetorik affektvoller Ausdruck. Longin bringt Pathos und Ethos (nicht zuerst!) in gegenseitige Beziehung: *Πάθος δὲ ὕψους μετέχει τοσοῦτον ὁπόσον ἦθος ἡδονῆς.* Das eine gehört zum Erhabenen, das andere zum Schönen. Es ist nun von vornherein abzuweisen, als ob das Pathetische für Schiller nur eine — rhetorische — Ausdrucksart bedeutete. Das wäre gottschedisch; er selbst kennt keine gemachten Empfindungen. Ethos (Wurzel: sue, vgl. suus) ist ursprünglich das dem Menschen zu eigen Gehörige, die Heimstätte, und von diesem alten Sprachgebrauch klingt auch für uns noch ein Nachhall mit. Sinnesart, Individualität, das verstanden schon die Griechen darunter. Ethos zeigt das aus dem Inneren entspringende sittliche Bewußtsein an (vgl. „ethische Anlage" zu Anfang des zweiten Hauptabschnittes), während man bei moralisch mehr an allgemeinverbindliche Vorschriften, an Gesetzlichkeit der Handlungen denkt. „Ruhe im Leiden," so vereinigt er später mit Bezug auf das Plastische die beiden Bestandteile zur Synthese. Auf das Tragische angewendet, heißt dies: „Freiheit im Sturm des Affektes, seelische Tätigkeit im Leiden. Körner, der in die Anschauungen Schillers eingeweiht ist, erteilt den besten Aufschluß: „Wir unterscheiden in dem, was wir Seele nennen, etwas Beharrliches und etwas Vorübergehendes, das Gemüt und die Gemütsbewegungen, den Charakter (Ethos) und den leidenschaftlichen Zustand (Pathos)."[2]) Der wenig glückliche Ausdruck „Zustand", der noch heute in diesem Sinne gebraucht wird, erklärt sich aus dieser Stelle von selbst. Schiller knüpft an Winckelmanns machtvolles Wort „edle Einfalt und stille Größe" an. Das ist das Wunderbare und Erfrischende, daß geistige Errungenschaften nicht sterben. Der geadelte Mensch, der Aristokrat des Geistes, der sich

1) Kr. d. U., I § 29 Anm.
2) Über Charakterdarstellung in der Musik (Die Horen 1795, S. 98).

der Schönheit der Welt nicht verschließt und sein eigenes Ich behauptet und fördert: in dieser Auffassung vereinen sich, trotz aller Verschiedenheit der Naturen, später die beiden Großen in der kleinen deutschen Residenz. Schiller ergänzt, was schon Lessing mit verhaltenem Pathos ausspricht, das Unzureichende der rationalistischen Richtung. Nicht begriffliche Klärung allein trägt zu dieser Höhe empor: erschütternde Erlebnisse, die in Nacht, in das „Reich der Toten" zu stürzen drohen, sind die düsteren Wegführer. Goethe und Schiller, ein Zeichen geistiger Gesundheit, sind nie in trübselige Weltverneinung versunken, ebensowenig in die naturwidrige Lebensauffassung, die im Genuß ihr ein und alles sieht. Sie waren für die Kommenden tätig. Damit gewinnt der Begriff Pathos für Schiller reicheren Inhalt, seine letzte und höchste Prägung: „Das Pathetische ist nur ästhetisch, insofern es erhaben ist." Es umfaßt zugleich Herabstimmung und Steigerung des Lebensgefühls und ist wesensgleich mit dem Tragischen nach seiner Auffassung, die an das Goethesche „Stirb und werde!" erinnert, Vergehen und Auferstehung zugleich in sich schließt. In Sulzer hatte er hierin den nächsten Vorgänger. Dieser stellt ausdrücklich fest, daß sich das Pathetische nur „auf die wichtigsten Angelegenheiten des Lebens beziehen" dürfe; sonst, bei „gemeinem Interesse", also auf Kleinkram übertragen, verfalle es der Gefahr des Komischen. Freilich bleibt er bei der rationalistischen Glückseligkeitslehre stehen, die sich so wenig mit dem Tieftragischen verträgt; er schwankt eben zwischen den Gegensätzen hin und her, auch wo eine Vermittlung ausgeschlossen bleibt. Schillerschen Geist atmet jedoch der vorletzte Satz: „Indem es (d. Path.) also die wichtigsten Kräfte der Seele reizet, und sie an großen Gegenständen in Würksamkeit setzet, wird das Herz dadurch gestärkt, und sein Empfindungsvermögen erweitert."[1]) Seine Neigung gehört mehr dem Erhabenen; auch nimmt er das Pathetische mit bewußter Absicht unter die Kunstwörter auf.

Nach dieser Einführung können wir den Gedankengang um so leichter erledigen. Schiller stellt die beiden Grundforderungen auf: kraftvolles Leiden, wie es der Natur entspricht, und ebensolche Selbsttätigkeit der höheren Gemütskräfte, was der menschlichen Natur nicht widerspricht. In jedem starken Menschen, der sich (nach Goethe) sein Schicksal selber schafft, während es der schwache empfängt, vollzieht sich der tatsächliche Vorgang auf ähnliche Weise: Leiden, Ermannung, Selbstbehauptung. Demnach können für die Tragödie keine Alltags-, sondern nur kraftvolle Menschen in Betracht kommen. Eine vernehmliche Absage an die allzu bürgerliche Richtung. Damit lenkt sich sein Blick von selbst auf gewisse Abarten, das klassizistische Drama der Franzosen und das tränenselige Rührstück. Frühzeitig wendet er sich, im Anschluß an seine starke Gemütskraft und an Lessing, mit sarkastischem Spott, in der Sprache der

1) Allgemeine Theorie der Schönen Künste . . ., Neue verm. dritte Aufl., Carlsruhe 1796—97, wonach ich zitiere.

Stürmer und Dränger, gegen die fischblütige Tragödie, gegen den „leidigen Anstand in Frankreich". „Die Menschen des Peter Corneille sind frostige Behorcher ihrer Leidenschaft — altkluge Pedanten ihrer Empfindung. Den bedrängten Roderich (im Cid) hör ich auf offener Bühne über seine Verlegenheit Vorlesung halten und seine Gemütsbewegungen sorgfältig, wie eine Pariserin ihre Grimassen vor dem Spiegel durchmustern."[1]) Vom „Naturmenschen" hört und sieht man nichts mehr, dafür von gezierten Puppen und Salonhelden. Den warmblütigen Feuergeist, den sogar die Kühle Homers anfangs befremdete, mußte die französische Frostigkeit anwidern. Auch späterhin befreundete er sich nicht damit, ebensowenig mit Voltaire. Wie kann ein Mensch ohne elementare Kraft Tragödien schreiben? Gewitter sind keine Sprühregen oder Feuerwerke des Witzes. Vielsagend heißt es in dem Gedichte „An Goethe", als dieser, dem Wunsch des Herzogs folgend, den Mahomet Voltaires auf die Bühne brachte (1800):

„Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden:
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist,
Des falschen Anstands prunkende Gebärden
Verschmäht der Geist, der nur das Wahre preist."

Also „Natur" und Innerlichkeit. Und als 1797 wertvolle Antiken, darunter die Laokoongruppe, nach Paris entführt wurden, verkündet er mit stolzem Selbstbewußtsein: „Dem Vandalen sind sie Stein"; nur zu dem Empfänglichen, der sie „im warmen Busen" trägt, sprechen die Musen. Was ihn an der französischen Tragödie abstößt, ist danach folgendes, wodurch sich zugleich seine gegensätzliche Stellung offenbart: die stoische Unempfindlichkeit, die Schönrednerei ohne Innerlichkeit (also das Rhetorische), die Vorherrschaft des Regelkrams und der Gesetzchen des Anstandes, also im ganzen das Naturwidrige. Und trotzdem rückt ihn G. Robertson (und der Schwarm der Nachbeter) in die Nähe Corneilles.

Der großen, in äußerliche Formen erstarrten Nation stellt er, wie Lessing im Laokoon, das natürliche und „naive" Volk gegenüber. Das Griechentum in der Beleuchtung, wie es dem Neuhumanismus erscheint, bezeichnet für Schiller einstweilen noch den Gipfel vollendeter Menschheit. Das liegt im Wesen der Sache, ja seines Verfahrens begründet. Wer Entartungen bekämpft, aus Teilmenschen den ganzen Menschen wieder auferbauen will, muß eine greifbare Synthese aufstellen. Daß sich zu diesem Zwecke die Griechen darbieten, ist kein Zufall. Antike und Natur (d. h. wahre, echte menschliche Natur) sind auch für Goethe wesensverwandte Begriffe. Beide müssen sich in der kleinlichen Umgebung ein Bildnis schaffen, in dem sie ihr Bestes und Innerlichstes verkörpert sehen. Ob die Auffassung des Griechentums zutrifft, ist dabei ganz nebensächlich. Wenn nicht, so bleiben es *ihre* Lebensanschauungen, und diese besitzen

1) Über das gegenwärtige teutsche Theater (1782).

vollgültigen Wert. Die Griechen sind nicht zu allen Zeiten dieselben geblieben, bilden keine unbedingte Einheit. Aber was Schiller vom Homerischen Zeitalter sagt, behält seine Wahrheit. Es sind Menschen, allen Regungen der Freude und des Leides zugänglich, und doch, wenn es der Augenblick fordert, Helden. Sogar die Unsterblichen bilden keine Ausnahme, obwohl an ihnen, den ῥεῖα ζώοντες θεοί, der Schmerz wie leichtes Frühlingsgewölk rasch vorüberzieht. Einer gesellschaftlichen Lebensordnung, freilich einfacherer Art, sind jedoch auch die Homerischen Menschen unterworfen. Unverbrüchliche Gesetze bestehen. Der Bannfluch der Allgemeinheit ist schon damals eine gefährliche Macht. Aias scheidet aus dem Leben, um der Gefahr der Lächerlichkeit zu entgehen. Nur ein wesentlicher Unterschied besteht. Der einzelne ist nicht von tausend Rücksichten und Vorschriften umschnürt. Seine Lebenskraft kann sich frei entfalten, verzettelt sich nicht in viele Splitter und Kleinigkeiten wie bei den modernen Menschen, den „Bruchstücken" von Menschheit, wie Schiller sich ausdrückt. Daher rührt der Eindruck der Ganzheit, der Stärke und unmittelbaren Fülle, den wir empfangen. Selbst der den Schülern wohlvertraute „Indianer" ist uns darin überlegen. Er kennt nichts Höheres als kriegerische Ehre, verkümmert nicht im Knechtsdienst um Geld und Reichtum. Alle mehr ursprünglichen Völker haben diesen Vorzug ungeteilter Kraft. Die Kultur macht zwiespältig, wie Georg Simmel mit Recht hervorhebt. Die moderne Zersplitterung und Zerteilung der Kräfte hat ihr Bedenkliches; sie kann nicht letztes Ziel der Kultur sein, weil sie den Menschen in Scherben schlägt. Die Wirkung davon ist Energieverlust nach allen Seiten, wobei für jede Äußerung nur ein Bruchteil übrigbleibt. Die Jugend — immer im allgemeinen zu verstehen — geht noch in einem auf, das erwachsene Alter in keinem mehr recht. Weder Kälte noch Wärme, sondern die Göttern und Menschen verhaßte Lauheit. Und unbewußt verlangt alles nach dem starken Menschen, nach einer Vollnatur, nach innerer Harmonie. „Das drängt sich zur Einheit überall und über uns liegt doch der Fluch der Zerstreuung" (Gerhart Hauptmann, Michael Kramer). Wer diese Kehrseite der Kulturzersplitterung nicht in Rechnung setzt, geht von vornherein irre. Und doch verfolgen die Lehrpläne vielfach den verhängnisvollen Weg weiter, daß sie annehmen, man müsse der Jugend von allem möglichen, was vielleicht nur den einen oder anderen Erwachsenen anzieht, ein Teilchen bieten. Zerteilt die Flamme vollends in kleine Lichtchen. Gewisse Kritiker wiederholen immer selbstgefällig den Unkenruf, daß Schillers Dramen nur die Jugend ins Theater locken. Und ist es bei Shakespeare, Goethe usw. anders? Als ob dies ein Zeichen geistiger Gesundheit und nicht vielmehr der Verknöcherung, des Kraftmangels wäre! Jung zu bleiben bedeutet das größte Gnadengeschenk, das dem Menschen verliehen werden kann, und Empfänglichkeit ist mehr als frühzeitige Philistrierung. In Hamann — nach Rousseau u. a. — schuf sich die Natur einen neuen Verkündiger, daß die Kultur sich in eine Sackgasse verrannt habe. Seiner Auffassung, daß jede große Leistung „aus

sämtlichen vereinigten Kräften entspringe", stimmt selbst der ältere Goethe (D. u. W. 12) fast rückhaltlos bei. Schiller, der für ganze Menschen, für Sinnes- und Seelenkraft als Einheit eintritt, und neuerdings Nietzsche sind die Propheten, welche dem starken Ruf der Natur Worte verleihen. Wer von beiden den Sinn der Entwicklung besser zu deuten versteht, darüber zu entscheiden wird nicht schwer fallen. Aber Nietzsche zu loben gilt als verdienstlich und Schiller abzulehnen, so daß der Laienverstand über ihn herfallen darf, noch immer als zeitgemäß.

Als Zerrbild männlichen Widerstandes gegen das Leiden muß Schiller die damals bedenklich ins Kraut wachsende Rührseligkeit anmuten. Immer wiederkehrendes Grundmotiv: kurzes, aber bloß vermeintliches Unglück und dann wohlgefälliger Ausgang, allgemeiner Ein- und Zusammenklang, beglückte Umarmungen unter perlenden Tränen und Entschuldigungen. Oder Animierstücke, deren gleichwertige Bundesgenossen wirklich Narkotika sind. Ähnlich wie Kant „Romane, weinerliche Schauspiele" u. dgl. verwirft; denn diese „tändeln mit (obzwar fälschlich) sog. edlen Gesinnungen", sie lähmen und vernichten „die rüstige Entschlossenheit", die höheren Kräfte im Menschen, die auch dem weichlichsten nicht ganz versagt bleiben. Es wird die Zeit kommen, wo man Lessing und Schiller nicht mehr zu verteidigen braucht. Tieck hat übrigens für die Familienstücke eine Lanze gebrochen, was zugleich weitere Ausführungen entbehrlich macht. Es „hieße wohl die reiche Vielseitigkeit der Kunst verkennen, wenn man sie von der Bühne verbannen wollte". Aber er fügt hinzu: „Wie bald vergaß Iffland die ländliche Treuherzigkeit seiner ‚Jäger'! Wie viele sentimentale Karikaturen führte man, dem Beifall des Publikums vertrauend, auf die Bühne! In seinen früheren Schauspielen erschütterte Kotzebues betäubende Weichlichkeit so vieles Echte und Wahre, daß man damals, und auch wohl späterhin, ihm nicht unrecht getan hat, ihn wirklich unmoralisch zu nennen." „Verschrobenheit muß nur zu oft für Edelmut, das Abgeschmackte für das Große gelten."[1]) Schiller verwirft auch die Mittelgattung, die sog. Schauspiele, die nicht Fisch, nicht Mensch sind. Ed. v. Hartmann spricht ihm das tiefere Verständnis für das Tragische ab, weil er den Untergang des Helden nicht fordere. Auch ein Urteil. Als ob nicht seine Tragödien eine deutliche Sprache redeten.

Der erste Abschnitt, keine Einleitung, weil der Aufsatz ein Bruchstück, eine Fortsetzung ist, kann als mustergültige Merkmalbestimmung eines Begriffs — zur Selbstklärung und Rechtfertigung — in freiem, d. h. nach Schiller schönem, auf weitere Kreise berechnetem Vortrage bezeichnet werden: scharfe Herausarbeitung der Bestandteile, Abgrenzung, Veranschaulichung durch Beispiele, nichts ist zu vermissen. Daß auch die Obersätze aus persönlich Erlebtem entspringen, eine notwendige Ichdarstellung sind, braucht wohl nur angedeutet zu werden. Die Gedankenentwicklung

1) Kritische Schriften, 3. Bd., S. 37 f.

ist — sogar nach Fichte beurteilt — durchaus einwandfrei. Zwar mischt sich gelegentlich überquellende Gemütskraft ein; aber das soll uns gerade recht sein. Wir wollen über Gemütsfragen keinen „Schulfuchsen" hören, keinen, der sich als innerlich unbeteiligt ausweist. Jede Behauptung ist zugleich eine Willenshandlung, d. h. ein Streben, sich zur Geltung zu bringen. Am bequemsten wäre freilich der beliebte vermittelnde Standpunkt, aber dieser eignet sich eben nur für Vermittler, nicht für Bahnbrecher der Zeit, die immer wieder die Nervlein der Geruhigen und Behäbigen angreifen müssen. Wir können leider nicht auf Einzelheiten der Darstellungsweise eingehen und, Satz für Satz, ihre innere Verknüpfung berücksichtigen. Bestimmtheit ist das Kennzeichen der beiden ersten Abschnitte. Abneigung und Ironie sprechen aus den Urteilen über die Franzosen; doch herrscht noch Ruhe wie bei etwas längst Überwundenem. Die Gedanken über die Griechen „schuf das Herz", Verwandtes klingt ihm entgegen. Die Darstellung steigert sich zu lebhaftem Unwillen, nimmt einen Beisatz von Ekel an im Hinblick auf den „ins Tierische gehenden Ausdruck der Sinnlichkeit", heutzutage würde er hinzufügen: das Schwelgen im Grassen und Unnatürlichen. Der echte Schiller mit seinem „edlen und männlichen Geschmack von der Kunst" ist die Persönlichkeit, die jedem Wort sein besonderes Leben einhaucht. Ehrliche Anschauungen können nicht veralten, weil sie innerer Kraft entquellen. Man empfindet, wie ihn das weibische Getue anwidert. Die große tragische Kunst ist wie klare, erfrischende, wenn auch schneidende Hochgebirgsluft.

Im Anschluß daran gibt Schiller Rechenschaft über einige Begriffe, die auch Kant gelegentlich behandelt. Das Wort „gemein" ist als Gegensatz seiner Wesensart fast sprichwörtlich. Er „berührte nichts Gemeines, ohne es zu veredeln"; „Christustendenz". „Wir sind Sklaven der Gegenstände und erscheinen geringe oder bedeutend, je nachdem uns diese zusammenziehen oder zu freier Ausdehnung Raum lassen." Diese Urteile Goethes entspringen lebendigen Eindrücken. Das Bleierne, Alltägliche, „das ewig Gestrige", alles, was an längst Überwundenes, deshalb Totes erinnerte, ging Schiller wie jedem empfänglichen Menschen wider die Natur, auch in der Unterhaltung. „G e m e i n ist alles, was nicht zu dem Geiste spricht und kein anderes als ein sinnliches Interesse erregt," das „vulgare, was man allenthalben antrifft" (nach Kant). Einen Gegensatz bildet Form und Formerteilung. Niedrig ist „die eigennützige Mißachtung der Forderungen der Pflicht u n d des Anstandes". Schiller hebt ausdrücklich hervor, daß das Gemeine veredelt werden könne; aber es gehöre schöpferische Kraft dazu, Höhe des Standpunktes, „es sei an ein Geistiges anzuknüpfen und eine große Seite daran zu entdecken". In diesem Zusammenhang findet sich ein Satz, der auf die Glocke, die meisterhafte Bewältigung eines „gemeinen" Stoffes, ein bedeutsames Licht wirft: „Homer wußte den Schild des Achilles sehr geistreich zu behandeln, obgleich die Verfertigung eines Schildes dem Stoff nach etwas sehr Gemeines ist"; aber er gewann ihm die „Größe" ab. Die gegenseitige Ab-

schätzung von Natur — „Vernunft“ — Anstand ist eine geschichtliche Tat, wenn man sich von Gottsched aus nähert, und für Zukünftige eine Forderung von unvergänglichem Wert.

Die sinnliche Darstellung von „Ideen“.

Das Zwischenstück ist für den Unterricht entbehrlich oder in Kürze zu erledigen; es enthält jedoch so viel Beziehungen zu zeitgeschichtlichen Anschauungen und überhaupt zur deutschklassischen Ästhetik, daß wir nicht ganz darüber hinweggehen dürfen. Zusammenhänge mit Kant, Winckelmann liegen vor. Von ersterem übernimmt er die schon ältere Lehre von den Gegenständen als Erscheinungen, von der Welt als dem Erzeugnis des menschlichen Geistes, und er wendet sie da an, wo ihr hauptsächlich Gültigkeit zukommt, im Bereiche der Kunst. Sätze wie von der Undarstellbarkeit der Ideen, echt Kantisch, brachten später Goethe in Verlegenheit. Man verstehe darunter, wenn auch der Wortlaut buchstabengemäß dafür spricht, nicht nüchterne Vernunftbegriffe. Kant unterscheidet ausdrücklich ästhetische Ideen von den anderen, und Schiller betont erst recht überall die Forderungen des Gemüts. In den Gesprächen[1]) finden sich Gedanken darüber: „Es kommt am Ende bei unsren Gefühlen immer auf die Vorstellung unsrer Seele an; und das ist ein Beweis, welch hohe, unaufhaltsame Kraft darin liegt.“ „Es ist ein ungeheueres, namenloses Gefühl, wenn das Innere seine eigene Kraft erkennt, wenn es klarer und immer klarer wird, sich alles glänzend unterscheidet und unser Geist sich fest und stark erhebt. In uns fühlen wir alles, die Kraft strebt zum Himmel empor und findet um sich kein Ziel.“ Das sind Äußerungen aus späterer Zeit; aber sie geben Schillers Auffassung, die durch Kant nur Bestätigung fand, vortrefflich wieder. „Ideen“ sind, wenn wir uns wie natürlich auf Schillers Auffassung des Tragischen beschränken, innere Krafteinheiten, geistige Erlebnisse, die nach Wirkung und Verwirklichung streben, höhere Lebenswerte, die sich in der Seele entzünden, wofür in der Natur kein Gegenstück zu finden ist. Wer diesen Gefühlsanteil bestreitet, rückt Schiller in eine Reihe mit Gottsched und verkennt die geschichtliche Entwicklung. Zugleich kommen Anschauungen Winckelmanns in Betracht, dessen Einwirkung auch auf Goethe bekanntlich sehr groß war. Nicht nur seine Grundüberzeugungen, daß wir mit den Ausdrucksformen (den Gebärden!) seelische Inhalte verbinden, daß ferner aus dem Pathos das Ethos hervorscheinen solle. Dieser Gedanke reicht weiter zurück. Shaftesbury erklärt das Schöne als Ausdruck einer gestaltenden Kraft, der „inneren Form“. Ja, er geht sogar so weit, alle körperliche Wohlgestalt als „geheimnisvolle“ Wirkung, als „Schatten“ unergründlicher Innenkräfte zu bezeichnen.[2]) Ungleich wichtiger ist die Annäherung der

1) S. 338f., 1802.
2) Essay on freedom and wit, IV 2.

Dichtung an das Plastische, eine Auffassung, die durch Goethe, Moritz u. a. längst vorbereitet, mehr und mehr an Boden gewinnt. Jeder Unbefangene wird sich über die Einlage dieses Abschnittes wundern. Schiller trägt dem Standpunkt der Zeit Rechnung und kann sich auf die schauspielerische Darstellung berufen; denn im übrigen bestehen zwischen der greifbarsten Kunst und ihrer zarteren Schwester doch wesentliche Gegensätze.

Schiller bewegt sich jedoch mit dieser Anschauung auf keinem fremden Felde, was schon seine Jugendaufsätze beweisen. Wie sich inneres Leben in der Außenform darstelle, ist eine Frage, deren Lösung die Zeit bewußt anstrebt. Einwirkung der Seele auf den Körper und umgekehrt (gegen Leibniz). Marmor und Worte sind verschiedenartige Ausdrucksmittel, die sich höchstens darin gleichen, daß sie körperliche oder seelische Tätigkeit in sich bergen und nach außen zum Bewußtsein bringen können. Aber Worte oder nach Lessing eine „Folge von Worten", d. h. Sätze, können, soweit dies überhaupt möglich ist, d. h. mit gewissen Einschränkungen, Geistiges, das Höchstgesteigerte wohl darstellen; denn es haften ihnen bestimmte Vorstellungsinhalte an. In das Verständnis Schillers führt folgende Betrachtung ein. Seine Voraussetzung bildet der Gegensatz zwischen der „Idee" (also einem rein Geistigen, der zweiten Weltordnung Angehörigen) und der Erscheinung, dem, was wir irgendwie sehen, uns vergegenwärtigen, zwischen unsinnlichem, seelischem Tätigsein und sinnenhaftem Bild. Auch seine Lieblingswendung „Gestalt" wurzelt in diesem Gedankenkreise.[1]) Ferner liegt die Unterscheidung zwischen Natur im engeren Sinne und den höheren, aus sich wirkenden Gemütskräften zugrunde. Es gibt danach zweierlei Ausdrucksmöglichkeiten. In einem Fall ist der Mensch nur der Leidende, der Getriebene, und selbst der gefühlloseste Stoiker kann sich der Gewalt der Einwirkung von außen und der Natur von innen nicht unbedingt entziehen. Die Spuren davon geben sich in seiner Haltung, in seinem ganzen Ausdrucke kund. Zur „animalischen Natur" gehört alles Instinktmäßige. Ihr entspricht die physische Ausdrucksbewegung. Den Gegensatz bilden jene „Gebärden", die inneres selbsttätiges, geistiges Leben anzeigen. Die Verbindung von Pathos und Ethos, von Erregtheit und Anspannung mit Ruhe und geistigem Ausdruck bringt die Wirkung des Erhabenen hervor. Johannes Merz kommt von ganz anderem Ausgangspunkt zu demselben Ergebnis: „Nun soll jedes Kunstwerk ein Stück Leben darstellen; wird ein Moment gewählt, in welchem der Affekt allein dominiert, so fehlt geradezu die Hauptsache, die wesentlichen Merkmale des seelischen Lebens: das Subjekt selbst und ein Vorgang in . . demselben." Deshalb muß in einem Kunstwerk zugleich mit dem Affekt eine sich eben vollziehende Tätigkeit dargestellt werden ..." (S. 113). Dieses Hervortreten geistiger Wirksamkeit macht sich seit dem Eintritt des Christentums

---

1) Ich bemerke ein für allemal, daß nur das für den Zusammenhang Notwendige behandelt wird; im übrigen verweise ich auf den Abschnitt über Schillers ästhetische Anschauungen.

ins seelische Leben in verstärktem Maße geltend. Der Anatom Wilhelm Henke hat sich eingehend mit der Frage der unwillkürlichen und willkürlichen Bewegungen beschäftigt[1]), wobei sich natürlich eine unbedingt sichere Grenze nicht ziehen läßt. „Das Resultat bleibt, daß die Anlage zur Gestaltung auch der schließlich festesten Teile von Haus aus sehr nachgiebig ist, sich in ihrem Abschlusse sehr durch die willkürlichen Bewegungsimpulse modeln läßt. Es ist der Geist, der sich den Körper baut." Freilich schränkt er diese Möglichkeit mit Recht nachher ein. Von Winckelmanns Anschauungen ausgehend, bildet Schiller den Gedanken der Verbindung von Pathos und Ethos weiter und gewinnt dafür eine selbständige Begründung. Es ist dies eine Erkenntnis von bleibendem Wert. Antike und Barock sind schroffe Gegensätze. „Bei der „Antike" bleibt die Grundhaltung in Ruhelage, auch wenn das hinzukommende Motiv die größte Aktivität zeigt; daher der Eindruck von „Stille", der Eindruck, daß die Seele im tiefsten Grunde unberührt und ungetrübt bleibt, wenn auch die heftigsten Stürme über sie hinfahren." Dieses Urteil von Merz trifft durchaus zu. Ausnahmen beweisen nichts. Unwillkürlich lenkt sich der Blick nochmals auf die Anfänge und damit auch auf die Fortschritte des sog. „Neuhumanismus", d. h. jener Entwicklung, deren Höhepunkte Goethe und Schiller bezeichnen. Winckelmanns Saat hat Früchte getragen. Sein berufener Prophet, soweit das Erhabene in Betracht kommt, ist Schiller. Edle Einfalt und stille Größe: der Gedanke nimmt eine bestimmtere Fassung an. Der Mensch als Sinnenwesen muß stark und tief leiden; denn dadurch erst erweist er sich als lebendig fühlender Mensch. Die erste Anforderung an ihn stellt immer die Natur. „Wo das meiste Gemüt ist, da ist das meiste Martyrium" (Leonardo da Vinci). Nicht umgekehrt. Der rationalistische Köhlerglaube, als ob der Gute nicht leide, ist abgetan. Freilich gibt es Dämmerungen der Seele, auf die kein Tag mehr, nur die Nacht folgt, Erfahrungen, die niederschmettern oder die Seele des Menschen allmählich zertrümmern, Wunden, die nie mehr vernarben. Das wissen Schiller und Goethe so gut wie wir. Aber wo noch gesunde Lebenskräfte sich regen, wo Lebenswerte, Tätigsein für andere — nicht der Selbsterhaltungstrieb — das Gemüt entflammen, da versinkt der Mensch nicht im Elend, er setzt sich siegreich zur Wehr, siegreich auch im Tode. Die höhere Kraft im Menschen, die unbedingte Hingabe bricht sich Bahn. Eine edle Selbstsicherheit spricht aus dieser Anschauung, und sie ist zugleich ein Grundzeichen der deutschklassischen Richtung. Nicht das Leiden, vor allem die Aufrüttelung der Seelenkräfte, das Bewußtwerden, daß der einzelne mehr ist als ein Spielwerk des Schicksals, hierin besteht die Wirkung des Tragischen nach seiner Auffassung.

In seinem eigentlichen Bereiche fühlt sich Schiller mit der Würdigung der Laokoonszene in Vergils Äneis, einer Ergänzung zu Lessing, worauf er

1) Deutsche Rundschau 1891 (März- und Aprilheft); Vorträge über Plastik, Mimik und Drama, Rostock 1892.

besonders hinweist. Er erfaßt den Zweck der „Episode" mit sicherem Blick: göttliches Strafgericht, Darstellung des Leidens. Die Wahl dieses Beispiels erklärt sich aus dem Gefüge des Zusammenhangs; daneben wirkt seine ausgesprochene Vorliebe für Vergil mit, dessen prachtvolle, über alle Prosa gesteigerte Sprache ihn besonders anzieht. Die Übertragung von Äneis II, IV, 1790 vollendet, erschien 1792 in der „Neuen Thalia". Es macht fast den Eindruck, als ob sich Schiller hier gegen die verschwommenen Ausführungen Herders (1. Krit. W. 8) wende, der die eigentliche Absicht Lessings („Grenzen der malerischen und poetischen Darstellung") verkennt und die wirkungsvolle Darstellung Vergils mißversteht: „Der Dichter hat sich so sehr in die Windungen seiner Schlangen verschlungen, daß er Eins und zum Unglück das Hauptstück vergißt: Laokoon selbst und seine Angst und den Zustand seiner Seele." Die Schilderung der pathetischen Wirkung, welche das Leiden und der grauenhafte Tod des Priesters hervorbringt, ist meisterhaft, mag sie auch einiges von dem Eigenen hineintragen, und ein würdiges Gegenstück zu Lessings Laokoon IV. Wir lernen dabei Schillers Verfahren kennen. Er geht von lebendigen Eindrücken aus und entwickelt daraus durch Selbstbeobachtung Gedanken. Kein vernünftiger Mensch hält es anders. Man kann höchstens den Einwand erheben, daß er die Fälle nicht statistisch häufe. Doch das widerlegt sich von selbst. Schillers Erfahrungen und Innenleben sind reich und eindringlich, und dem genialen Menschen sagt ein Erlebnis mehr als dem mittelmäßigen hundert Dinge, die er nur äußerlich erfaßt. Zudem ist ein Wolkenbruch von Beispielen, die auf dasselbe hinausgehen, in jeder Hinsicht stilwidrig. An seiner Gedankenentwicklung, die für sich selbst spricht, heben wir nur Wesentliches hervor. Die „drei oben ausgeführten Bedingungen" (in der ersten Hälfte der Schrift) sind: 1. ein Gegenstand der Natur als Macht, 2. eine Beziehung dieser Macht auf unser physisches Widerstehungsvermögen, 3. eine Beziehung derselben auf unsre moralische Person. Demgemäß entstehen drei Vorstellungen, die in ein Ganzes verschmelzen: einer äußeren Macht, unsrer subjektiven physischen Ohnmacht, unsrer persönlichen Übermacht. Ernst und Spiel sind die Kennzeichen der Kunst. Sobald wir unser Selbst an den anderen verlieren, kann es zur tiefernsten Wirklichkeit werden. Aber das ist nicht der Sinn der tragischen Dichtung. „Schein" und Tatsächlichkeit bleiben unvereinbare Gegensätze. Gemütsfreiheit, nicht naive Verwechslung mit der „Wahrheit" des Lebens, sondern Entfaltung des Ich bis zur Edelglut des Erhabenen, bleibt ihr letztes und höchstes Ziel. Diese Auffassung bedeutet nicht Mangel an innerer Teilnahme, vielmehr Bewußtwerden der Gemütskräfte, die allein dem Menschen zu eigen ist: sich über alle Not des Daseins und die Beschränktheit gefühls- und willensstark hinwegzusetzen im Aufblick zu den überindividuellen Werten und zur Bestimmung der Menschheit. Die Natur billigt dieses Emporwachsen über alle kleinliche Befangenheit, indem sie jedem eine dunkle Empfindung ihres erhabenen Ganges in die Seele legt. Widerstrebend erkennt der Ärmste die Tat des Reichen

an, selbst wenn er sich darüber hinwegzuklügeln sucht. Durch Leiden zum Gefühl der Freiheit, kein anderer Weg steht offen. Dieses Grundmotiv des Tragischen klingt schon in einem seiner Jugendaufsätze vor[1]): „Man versetze die Seele in den Zustand des physischen Schmerzens. Das war der erste Stoß, der erste Lichtstrahl in die Schlummernacht der Kräfte, tönender Goldklang auf die Laute der Natur.“ Mit den schönen Worten Kuno Fischers: „Das Saitenspiel des Geistes bleibt stumm, bis der Schmerz es anfällt und ergreift. Dann erzittert es und tönt. Der erste Laut ist der Schmerzenslaut.“[2]) Ein Gedanke von bleibendem Wert. Ohne Nacht kein Tag. Aus innerster Lebensnot hervorgewachsen, hat sich diese Anschauung zu erhabenem Vollklange geläutert, in untrügliche Gewißheit verwandelt. Auch die Darstellung ist auf denselben Gefühlston gestimmt, ein Ganzes voll Klarheit, Kraft und Innigkeit. Die Linie der Gedankenfolge ist mit unbedingter Sicherheit festgehalten. Es sind zwei Höhen, wozu sich die Gemütserregungen auftürmen: „die unbezwingliche Burg ...“, dann sinkt die Gefühlswelle (Kontrast, antithetische Form), bis sie sich schließlich, alles Vorhergehende überbietend, zu dem zweiten Gipfel („— dies entflammt ...) der siegreichen Abwehr durch die freie Willenstat erhebt. Die beiden Arten des Pathetischen, das Erhabene der Fassung und der Handlung, sind schon hier veranschaulicht, und die Ähnlichkeit mit dem künstlerischen Aufbau in Maria Stuart ist unverkennbar.

Die Arten des Tragischen.

Fr. Th. Vischer beanstandet an Schillers Begriffsbestimmung des Pathetischen, „daß bloß das Animalische als leidende Seite angenommen wird . . . Regulus z. B. unterzieht sich nicht nur physischen Schmerzen, er leidet auch um seine Familie, Jesus um die Menschheit“.[3]) Genau dasselbe sagt jedoch auch Schiller: „zärtliche Bekümmernis für seine Kinder“ ... „aus allem Leiden der Menschheit“, und seine Dramen bestätigen dies (z. B. Tell). Hegel findet die Schuldtheorie, sein Steckenpferd, zu wenig berücksichtigt. Zum Glücke, möchte man hinzufügen; denn sie bildet nur einen Zweig des Tragischen und wurde durch kleinliche Tüftler oder Vernünftler ohne eigentlichen Sinn für die Kunst halb zu Tode gehetzt. Schuld ist natürlich nur anzunehmen, wo sie als organischer Bestandteil der Tragödie erscheint und die Person bewußt unter ihrem Drucke leidet und sie sterbend büßt. Eine Mitteilung Th. Storms (in einem Gespräch mit Alfred Biese) verdient hier Erwähnung und überhebt mich besonderer Stellungnahme. „Die Leute wollen für die Tragik Schuld, d. h. speziell eigne Schuld des Helden und dann Buße. Das ist aber zu eng, zu ju-

1) Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen (1780) § 9.

2) Schiller als Philosoph, 1. Buch, 2. A., Heidelberg 1891, S. 45.

3) Ästhetik, I S. 270.

ristisch. Wir büßen im Leben viel öfter für die Schuld des Allgemeinen, wovon wir ein Teil sind, für die der Menschheit, des Zeitalters, worin wir leben, des Standes, in dem oder mit dem wir leben, für die Schuld der Vererbung, des Angeborenen und für die entsetzlichen Dinge, die daraus hervorgehen, gegen die wir nichts vermögen, für die unüberwindlichen Schranken usw. Wer im Kampfe dagegen unterliegt, das ist der echt tragische Held."[1]) Tieferen Menschen ist das Hineintragen kleinlicher Formeln oder krankhafter Hypochondrie von jeher zum Überdruß gewesen, gesunde Naturen verfallen nicht darauf. Schuld liegt vor bei der Jungfrau von Orleans, obwohl es gerade hier der Durchschnittsverstand nicht begreifen will, aber nicht bei Coriolan, den manchen sogar zum Hochverräter stempeln wollen. Oder man sieht weltschmerzlich in allem Leben und in jeder frischen Kraftentfaltung Schuld; in diesem Falle würde es sich empfehlen, den Weltbrand zu beschleunigen. Die düstere Schuldtheorie wurzelt teilweise im Gedankenkreis des Pessimismus, einer seelischen Strömung, der Schiller (wie jede gesunde Natur!) nur vorübergehend unterworfen war. Untragisch ist nur die Schwäche, und die Schwächlichkeit zeigt sich für das Pathetische wenig empfänglich.

Die Beispiele, die Schiller bringt, sind die in der zeitgenössischen Ästhetik üblichen. Man braucht deshalb keine Entlehnung aus der „Allgemeinen Theorie der Schönen Künste" anzunehmen. Dagegen spricht der verschiedenartige Wortlaut. Miltons Luzifer und Medea sind Erinnerungsbilder aus der kraftgenialischen Zeit. Wir erwähnen die Stelle aus der „Vorrede zur ersten Auflage der Räuber": „Miltons Satan folgen wir mit schauderndem Erstaunen durch das unwegsame Chaos. Die Medea der alten Dramatiker bleibt bei all ihren Greueln noch ein großes staunenswürdiges Weib". An dem Begriff der Kraft hält er nach wie vor fest. Auch der Gedanke Senecas begegnet öfters: Ecce spectaculum dignum, ad quod respiciat intentus operi suo deus, ecce par deo dignum: vir fortis cum mala fortuna compositus (Dial. I 2, 9): der Held im Kampfe mit dem Schicksal.

Das Erhabene der Fassung ist eine Weiterbildung von Lessings „fruchtbarem Augenblick"; schon die Wahl des Ausdruckes „Koexistenz" legt dies nahe. Überraschung durch die Wucht des Schicksalsschlages und trotzdem sofortige Selbstbehauptung, so daß sich beides in einem anschauen läßt, dazu ist nur eine starke Persönlichkeit imstande. Nochmals taucht das Ideal des stoischen Weisen auf, doch nur aus der Ferne. Wie das Vorausgehende und das Nachfolgende zeigen, kann es sich hier nicht etwa nur um nüchterne Erkenntnis handeln, vielmehr um die Vereintheit der höheren Seelenkräfte, woraus in starken Menschen die Widerstandsfähigkeit entspringt. Schiller empfindet mit dem Scharfblick des geborenen Dichters, daß solche gedrängtvollen Momente in jeder Tragödie ihre Stelle haben. Beispiele: Wallensteins Tod (III 10): „Es ist entschieden ..."

1) Neue Jahrb. 1896 (Das Problem des Tragischen).

Mortimers Absage an die Welt (IV) u. a. Natürlich nicht nur in seinen Dramen. Jede Sturmflut wird durch Außenmächte erweckt. Das Erhabene der Handlung — im Sinne einen einheitlichen Willenstat — zerfällt nach Schiller in zwei Gruppen: freigewähltes Leiden im Dienste einer höheren Pflicht, eines überragenden Wertes (Marquis Posa; Ein treuer Diener seines Herrn von Grillparzer, das Schulbeispiel für diese Möglichkeit), Buße und Sühne einer Schuld (Maria Stuart, Don Cesar). Beides vereinigt sich öfters (z. B. in der Jungfrau von Orleans), ein Beweis, daß jede begriffliche Scheidung Zusammengehöriges trennt. Diese Einteilung hebt wesentliche Züge des Tragischen hervor, ist jedoch nicht vollständig. Seine Dramen bieten reichere Abwechslung der Motive. Das Schicksal Theklas und des Max im Wallenstein stellt den großen Mißklang im Haushalt der Welt dar, wonach das Blühende, was des Lebens und der Sonne würdig ist, das „Schöne sterben", häufig eher vergehen muß, als was sich und anderen zur Last ist. Und doch sprießt auch aus den Gräbern der Frühvollendeten, der „Lieblinge der Götter", die sanfte Edelblume der Versöhnung hervor. Weder Wallenstein, noch weniger Richard III. fügen sich ganz diesem Anschauungskreis. Aber all das berichtigt Schiller im nächsten Abschnitt. Grillparzer beanstandet: „So möchte ich wissen, wo in Romeo und Julie auch nur der geringste Widerstand gegen die Empfindung geleistet wird, und doch ist Romeo und Julie im höchsten Grade tragisch."[1]) Er bedenkt nicht, daß Schiller in der Tragödie der Tat lebt und webt und die übrigen Möglichkeiten als Nebenmotive verwertet. Grillparzer ist auch anderer Meinung hinsichtlich der Wirkung des Tragischen: „Die Erhebung des Geistes, die aus dem Siege der Freiheit entspringen soll," bedürfe keiner Darstellung im Drama selbst, sondern auch „das zerschmetternde Schicksal" übe den gleichen Eindruck aus, insofern es „jenes weitere Fortspielen im Gemüte" begünstige. Eine feine Bemerkung, die jedoch nicht auf alle Zweige des Tragischen zutrifft. Schillers Tragödie geht, wie sein Leben, von der Dämmerung zum Licht, und wer den Standpunkt der Entwicklung des einzelnen und der Menschheit in Rücksicht zieht, soweit sie fortschreiten, wird seine Auffassung verstehen. Jede selbständige Individualität bringt natürlich ihre Richtung zum Vorschein. Verwehrt der Eiche oder Edeltanne nicht, daß sie kraftvoll emporwachsen; daneben bleibt für andere Bildungen noch Raum genug.

Ästhetische und moralische Auffassung.

Urteilskraft ist nach Kant „alles, was die Erzeugnisse der Imagination der Wahrheit angemessen machen kann", der „Censor des Genies", und sie nimmt nach der Regel mit den Jahren zu.[2]) Sie bedeutet also vom Standpunkt des Schaffens den bewußten Bestandteil, wodurch

1) Werke (Cotta) Bd. 18, S. 73.
2) Anthrop. = Puttlich 1784.

wilde und ungesunde Auswüchse des Individualismus gezügelt werden, für den Betrachtenden das Mittel, die Eindrücke in sich zu bewerten. Der wichtige Abschnitt, der einen entscheidenden Wendepunkt in Schillers Auffassung bezeichnet, wird durch die kantische Ausdrucksweise erheblich erschwert. Wir werden daher die wesentlichen Gedanken herausgreifen und im Anschluß daran seine „Beurteilungsweise" erklären.

Wir stellen den Satz aus einer wahrscheinlich gleichzeitigen Schrift[1]) Schillers, der sich ganz in unsrem Gedankenkreise bewegt, an die Spitze: „Kraftmangel ist etwas Verächtliches, und jede Handlung, die uns darauf schließen läßt, ist es ebenfalls." Selbst die „teufelische Tat, sobald sie nur Kraft verrät, kann uns ästhetisch gefallen". Unter gewissen Voraussetzungen, die er ebenfalls berücksichtigt. Nur solange der Dichter das Gemüt lebhaft beschäftigt, stehen wir in seinem Banne. Schiller verwendet in dem erwähnten Aufsatze ohne Gewissensbisse den unkantischen Ausdruck „ästhetisches Interesse", und zwar, weil er seiner eigenen Empfindung, seiner ungleich größeren Empfänglichkeit folgt. Mit Recht leitet er dieses Verhalten des Zuschauers, die augenblickliche Ausschaltung der moralischen Beurteilungsweise, aus der stärkeren Gemütserregung her, welche die schwächere zurückdränge. „Wir sehen nicht rückwärts in die Seele des Täters, sondern vorwärts in sein Schicksal, auf die Wirkungen seiner Tat." Daher ist die umständliche Beschreibung eines niedrigen Charakters von übel, weil sie Menschen mit gesundem Empfinden abstößt, zur Selbstbesinnung, zur Stellungnahme zwingt. Wenn dagegen der Strom der Handlung weiterflutet, die Schatten der Nemesis sich immer mehr verdichten, das Verhängnis mit ehernem Schritte naht, „werden wir fortgerissen und kommen nicht zu Atem". „Der Haupteindruck erfüllt unsre Seele ganz." Hier stimmt Schiller mit Grillparzer überein, daß sich die Gemütsfreiheit, die Lösung von einem bangen Druck erst zum Schlusse einstellen könne. Damit wahrt er der titanischen Naturgewalt im Menschen, dem Erhabenen der Kraftentfaltung und der Selbstzerstörung, ihre Rechte, was schon durch seine Erklärung der erhabenen Fassung (Luzifer!) angedeutet ist.

„Selbst von den Äußerungen der erhabensten Tugend kann der (tragische) Dichter nichts für seine Absichten brauchen, als was an derselben der Kraft gehört." Dieses Wort allein sollte ihn vor dem Vorwurf des Moralisierens bewahren. Schiller ist kein „Schulmeister", höchstens von jener großen Art, die allen Kleinigkeitskrämern not tut. Auch Bismarck, selbst Goethe gehören in diese Reihe. Seinen Standpunkt teilen seit dem Zusammenbruch des Rationalismus, der nur starre moralische Paragraphen anerkannte, also seit dem Sturm und Drang, die meisten Dramatiker. Ohne Kraft keine Tragödie; die Sanftheit der Humanität versagt hier bedenklich. Das Leben ist nur für oberflächliche Menschen ein ewiges Honiglecken. Mit allem Grund zieht Anselm Feuerbach gegen das

1) Ged. über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst (1793?).

„Milderungsprinzip", die empfindsame Auffassung der großen griechischen Tragödie zu Felde. Äschylus „hatte, vom dionysischen Geiste ergriffen, am deutlichsten den Punkt erkannt, welchen der Mensch nicht überschreitet, ohne das blinde Werkzeug dämonischer Mächte zu werden".[1]) Der blutbefleckte Schatten der Klytämestra in den Eumeniden, bei Euripides die halbzerschmetterte Gestalt des Hippolytos, Orest mit bluttriefenden Händen in den Choephoren reden eine deutliche Sprache. Das Tragische ist nicht familienromanartig. Schillers Auffassung findet nicht nur in den Kreisen echter Dichter — ob bewußt oder unbewußt, bleibt gleichgültig — Zustimmung oder naturgemäße Gefolgschaft. Bouterwek urteilt: „Nicht das Moralische selbst, sondern das Imposante in der moralischen Natur hat ästhetische Kraft."[2]) Von der Wirkung dieser Kraft wurde schon gehandelt. Sie strömt in die Seele ein, die, je nach dem Grade ihrer Empfänglichkeit, die Schwingen entfaltet. Alles Kraftvolle erweckt aber das Ichbewußtsein und erhöht es, worauf Schiller besonderen Wert legt. Was die Atmosphäre für den körperlichen Menschen, ist neben der Natur, anregender Tätigkeit die Kunst für seinen geistigen Teil: Lebensluft. „Die Tragödie", so lautet eine Stelle aus dem Nachlaß[3]), „macht uns nicht zu Göttern, weil Götter nicht leiden können; sie macht uns zu Heroen, d. i. zu göttlichen Menschen, oder, wenn man will, zu leidenden Göttern, zu Titanen. Prometheus, der Held einer der schönsten Tragödien, ist gewissermaßen ein Sinnbild der Tragödie selbst." Der Vergleich zwischen Poesie und Liebe bewegt sich in einem ähnlichen Gedankenkreis. Das hohe, heilige Feuer, das der Werktag und die Kleinlichkeit der Umgebung so leicht verzehren, soll in den Herzen der Menschen nicht erlöschen.

Ästhetisches Kraftbewußtsein — moralisches Werturteil, das sind die beiden Verhaltungsweisen, die Schiller nunmehr bestimmt scheidet. In dieser Hinsicht geht er am entschiedensten über Sulzer hinaus, an den er sonst vielfach anknüpft. Auch Goethe verdankt der Kritik der Urteilskraft eine „höchst frohe Lebensepoche", indem er hier eine Reihe seiner eigenen Anschauungen bestätigt und mit Sicherheit dargestellt findet. „Das innere Leben der Kunst so wie der Natur, ihr beiderseitiges Wirken von innen heraus war im Buche deutlich ausgesprochen. Die Erzeugnisse dieser zwei unendlichen Welten sollten um ihrer selbst willen da sein."[4]) Diese Gedanken bereiten auf die nachfolgende Ausführung vor. Schiller faßt den Begriff der Natur in anderm Sinne, aber er gleicht sich dem Standpunkte Goethe aus entgegengesetzter Richtung bis zur Einstimmigkeit an. Er unterscheidet zwar mit Kant „zwei Prinzipien oder Naturen" im Menschen, ohne jedoch blinde Gefolgschaft zu leisten. Vielmehr nähert er sich im Ästhetischen der Anschauung Herders, der die ganze Natur und ihre einzelnen Gegenstände als krafterfüllt betrachtet. Wie die Seele den Kör-

1) Der Vatikanische Apollo S. 290ff., auch zu den Beispielen.
2) Ästhetik 1806.
3) Werke (Goedeke) Bd. 10, S. 541ff.
4) Einwirkung der neueren Philosophie (1820).

per, so belebt und durchflutet die inwohnende oder hineingetragene Kraft das Kunstwerk, und erst dadurch bildet sich die ihm entsprechende, die organische Form. Dem entspricht die Wirkung, die Schiller hier insbesondere berücksichtigt. An dem Lebensgefühl entzündet und erweitert sich das Lebensgefühl des Zuschauers, aber der Kraftstrom äußert sich in ihm nicht mit blinder Gewalt, sondern er baut etwas innerlich auf, leistet gleichsam eine Arbeit, drängt zu innerer Formung. Das ist es, neben anderem, worin Schiller über Dubos hinausgeht: innere Kräftigung und Bereicherung durch die Poesie. Die Ausdrücke: „frohlocken — entzückt — erhebt und begeistert uns", die sich insbesondere auf die tragische Wirkung beziehen, seien nur als Bestätigungen früherer Gedankengänge erwähnt. — „Dort (im Ästhetischen) schwingen wir uns von dem Wirklichen zu dem Möglichen und von dem Individuum zur Gattung auf; hier (im Moralischen) hingegen steigen wir vom Möglichen zum Wirklichen herunter und schließen die Gattung in die Schranken des Individuums ein." Inhaltreiche Sätze, die den ganzen Unterschied begründen. Der moralistischen Beurteilung, die — oft mit kleinlichen — Wertmaßstäben zu Werke geht, können vier Fünftel selbst der größten Dichtungen nicht standhalten. Wo die Empfänglichkeit fehlt, Begriffe dafür eintreten, leidet die Kunst Schiffbruch. Doch ist Schiller weit davon entfernt, dem Widerlichen, Krankhaften, das den Menschen eben krank macht, nicht innerlich fördert, das Wort zu reden. All die großen moralischen Werte wie Nächstenliebe, Reinheit, Treue usw. sind zugleich natürliche Gesetze des Lebens und seelischer Gesundheit, keine Trugbilder oder Erfindungen, und erfüllen sicher im Weltganzen ihre wichtige Aufgabe, während die Natur alle Entartung, alles Versinken in unmännlichen Genuß beim einzelnen wie bei einem ganzen Volke unerbittlich richtet. Schillers Auffassung dieser Frage ist nun folgende. Von der Warte des Kantischen Vernunftgesetzes ist auch die größte Tat kein Verdienst, sie bleibt sogar gewöhnlich hinter der höchsten Anforderung zurück, weil der Mensch doch immer Mensch ist, und nur hie und da stellt sie sich in annähernd restloser Erfülltheit dar (wie z. B. bei den Dreihundert Spartanern). Aber diese Beurteilungsweise ist moralisch, nicht ästhetisch. Im letzteren Falle handelt es sich um „Erscheinungen", die wir auf uns wirken lassen. Sehen wir hier nun eine Kraft sich zu einer Willenstat entfalten, so wird der empfängliche Mensch dadurch angeregt, und sein Kraftgefühl, sein innerer Tätigkeitsdrang finden ihre Nahrung. Die Standpunkte sind also grundverschieden: die moralische Denkweise beruht auf vernünftiger Überlegung, die billigt und verurteilt, die ästhetische im fundus animae, dem Urquell des Tätigseins; ihr Kennzeichen ist Leben und das Verlangen nach seinen Möglichkeiten. Lust und Unlust sind damit organisch verbunden. Die Beispiele bieten sich von selbst. Der Lustmord dünkt jedem moralisch unverbildeten Menschen als die gemeinste Verirrung, weil er sogar unter dem Tierhaften steht, kein menschliches Motiv daraus spricht, der Vaterlandsverrat desgleichen. Das sind ästhetisch ungenießbare, ekelerregende „Gegenstände". Ein Dieb-

stahl ist (nach Schiller) niedrig, der Falstaffsche Ehrbegriff nicht minder. Aber es kann sich so manches damit verbinden, was beiden ästhetische Wirksamkeit verleiht. Der Nachweis wurde längst geliefert (vgl. auch Reineke Fuchs, Gerhart Hauptmanns Biberpelz usw.). Im Tragischen kann der furchtbarste Gewaltmensch gleich der alles vernichtenden Sturmflut „interessieren", das Lebensgefühl beschäftigen, weil wir uns nicht bedroht sehen. Das Urteil Kleists über Napoleon (im „Katechismus der Deutschen") und die gleichzeitig und nachher einsetzende Vergötterung des gewaltigen Mannes, die triebhafte Sehnsucht nach dem Starken, deckt denselben Unterschied auf.

Bemerkenswert ist, daß Schiller hier (in der Anmerkung) über sein Verhältnis zu Kant Aufschluß erteilt. Die Frage im ganzen wird uns erst in dem Aufsatz „über Anmut und Würde" beschäftigen. Der Pflichtbegriff des großen Philosophen findet geteilte Aufnahme. „Ein nicht zu verachtender Teil des Publikums" betrachtet „diese Vorstellung" als „sehr demütigend". Es bahnt sich hier schon die Abkehr an. Ein Mensch mit unmittelbarer, ungeteilter Gemütskraft kann sich nicht in die Winterluft einer solchen Welt einleben. Trotzdem ist gerade Schiller wie kaum ein zweiter für die Majestät des Gesetzes in der Kantischen Auffassung empfänglich. „Zwei Dinge erfüllen das Gemach mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäfftigt: Der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir."[1]) Den kosmischen Weltgesetzen entspricht etwas Ähnliches im Innern des Menschen: dies ist der tiefe Sinn des berühmten Wortes, das den geschichtlichen Abschluß einer langen Entwicklung seit der Entdeckung des neuen Weltsystemes bildet. Entscheidung für die Pflicht kraft dieses erhabenen Gedankens: es gibt Augenblicke, in denen der „Imperativ" nach Verwirklichung durch den Willen ruft.

Den Anhang bildet das wichtige Bekenntnis Schillers über seine Stellung zum nationalen und geschichtlichen Drama, womit er zugleich über frühere Ansichten hinausschreitet und der deutschklassischen Anschauung entschiedenen Ausdruck verleiht. Als die Kerngedanken heben wir hervor. Poesie und Geschichtschreibung sind verschiedenartige Ausdrucksformen des menschlichen Geistes. Ich erinnere an den wertvollen Gedanken Goethes, der hier im Wortlaut mitgeteilt wird: „Es ist ein großer Unterschied, ob ich lese: Zu Genuß und Belebung oder Zu Erkenntnis und Belehrung" — „Die Wissenschaften zerstören sich auf doppelte Weise selbst: durch die Breite, in die sie gehen, und durch die Tiefe, in die sie sich versenken."[2]) Goethe spricht sich an anderer Stelle mit Schroffheit gegen alle geschichtliche Nachprüfung und Krittelei aus:

---

1) Krit. der prakt. Vernunft (4. Aufl., 1797), Beschluß.

2) „Gedankenspäne" von Goethe her. von B. Suphan (Goethe-Jahrb. 15 (1894), Nr. 41, 42).

„Für den Dichter ist keine Person historisch; es beliebt ihm, seine sittliche (= seelische) Welt darzustellen, und er erweist zu diesem Zweck gewissen Personen aus der Geschichte die Ehre, ihre Namen seinen Geschöpfen zu leihen." [1]) Im Grunde trifft dieses Urteil doch zu. Der große Dichter fühlt sich durch eine geschichtliche Persönlichkeit, die ihm verwandt ist — und nur deshalb — angezogen und schafft sie auf seine Weise neu, zu einer lebendigen Gestalt um. Das ist bei Shakespeare, Lessing, Schiller, Goethe, Kleist der Fall und wird sich immer wiederholen. Bemerkenswert bleibt dabei, daß der geniale Mensch aus naturhafter Unmittelbarkeit zuweilen das Richtige trifft. Er empfindet auch mit untrüglichen Sinnen, was er von dem Tatsächlichen oder Überlieferten verwerten kann (vgl. Shakespeare, z. B. im Julius Cäsar). Der Dichterling dagegen haftet an dem äußerlich Erlernten. Und was bedeuten „historische Charaktere"? Von einigen wenigen Großen haben wir anschauliche Bilder, und diese sind durch die Phantasie der Zeitgenossen oder Schriftsteller schon irgendwie „geformt". Kein Mensch kennt sich (auch nach Goethe) völlig selbst, und wie sollte er sich einbilden, das Wesen des anderen durchaus zu erfassen? Die Lücken der Überlieferung auszufüllen, ist jeder Geschichtschreiber gezwungen, und er wird dadurch zu einer Art von Künstler. Oder er begnügt sich mit der Angabe der quellenmäßigen Nachweise und einer verstandesmäßigen Konstruktion der Charaktere. Es gibt üble Beispiele dafür; aus solchen Büchern spricht kein lebendiger Mensch, sondern nur Stubengelehrsamkeit. Echte Geschichtschreibung ist geniales Wieder- und Neuschaffen, gipfelt darin, vergangenem und verblaßtem Dasein den Odem gegenwärtigen Lebens einzuhauchen, so daß wir mit „Lust, Freude, Teilnahme", dem „einzig Reellen" (nach Goethe), folgen können. Alles Stoffsammeln usw. hat als Vorarbeit Wert, die Gestaltung selbst erfordert einen genialen Baumeister. Das Ich und die Dinge verschmelzen hiebei zur Einheit. Schiller denkt übrigens an die rationalistisch dürre Geschichtschreibung und gelangt so zu dem ersten negativen Grundsatz von dauernder Geltung: „Die Poesie soll ihren Weg nicht durch die kalte Region des Gedächtnisses nehmen, soll nie die Gelehrsamkeit zu ihrer Auslegerin ... machen." Mit anderen Worten: Alles, was sich in erster Reihe an die Denkkraft wendet, was mit dem Anspruch auftritt zu lehren und zu belehren, fällt außer den Kreis der Poesie und der Kunst überhaupt. Damit ist den übel berufenen gereimten Geschichtsübersichten das Urteil gesprochen. In der Tat ist es das schwierigste, einem geschichtlichen Stoffe das unmittelbar Lebensvolle abzugewinnen. Die lehrhaften Szenen, die hart ans Bereich des Rednerischen oder Unterrichtenden streifen, sind die Klippen der Tragödie, und oft gelingt es auch der starken Begabung nicht, ihnen innere Kraft mitzuteilen. Poesie und Beredsamkeit unterscheiden sich im übrigen dadurch, daß für erstere das Ganze der Darstellung Selbstzweck, für letztere Mittel zum Zweck ist (Überzeugung,

---

1) Il Conte de Carmagnola (1820—21).

Willensantriebe). Ebenso bleibt für wissenschaftliche und dichterische Ausdrucksform der von Goethe angedeutete Gegensatz der nächsten und ersten Wirkung bestehen: Zu Erkenntnis ... zu Belebung, ohne daß beides sich völlig ausschließt. Der zweite Einwand Schillers lautet: Die Dichtung dient nicht „moralischer Tendenz", ist also nicht Veranschaulichung eines belehrenden Satzes, wie Gottsched meinte. In demselben Augenblick, wo ein Gedanke von außen als Endzweck sie bestimmte, würde ihr selbständiges Leben zunichte. Das leuchtet von selbst ein. Die „inwohnende Bildungskraft", die sich in dem Natur- und Kunstwerke ihre Form zu gestalten ringt, ist durch diesen Eingriff von außen in ihrer Entfaltung gehemmt. Wer nach einer „Regel", was selbst von einigen Kunstrichtungen der Gegenwart gilt, arbeitet, wer einen Menschen nach einem vorgefaßten Begriff beurteilt, wird nie der Fülle des Lebens gerecht, wird sich ein Zerrbild schaffen. Es sind Anschauungen von Moritz-Goethe, die Schiller hier in freier Auslegung auf die Wirkung und den Darstellungsbereich der Poesie anwendet; natürlich hat ihn auch Kant angeregt. Die Dichtkunst „führt nie ein besonderes Geschäft aus". In dem Aufsatz „Über die bildende Nachahmung des Schönen", den Karl Philipp Moritz im geistigen Wechselverkehr mit Goethe zu Rom verfaßte, heißt es: Wenn der Bildungstrieb unrein, d. h. durch äußere Zwecke bestimmt ist, dann „fällt der Brennpunkt oder Vollendungspunkt des Schönen in die Wirkung über das Werk hinaus; die Strahlen gehen auseinander; das Werk kann sich nicht in sich selber ründen". In dieser Ablehnung jeder Tendenz (also eines Außenzweckes der Dichtung) muß Schiller auch die vaterländischen Stücke, die bloß der „stofflichen" Wirkung dienen, verwerfen. Doch nur, wenn die Kunst darunter Gewalt leidet. Man vergleiche die Bemerkung: „Die Musen wissen es am besten ..., ferner: „einen einzelnen Auftrag". Die Kraft zur Vaterlandsliebe und zur Tat kann die Dichtung wohl hervorrufen.

Die positiven Ergebnisse sind: Jedes Kunstwerk ist Selbstzweck, ein in sich ruhendes und vollendetes Ganze; es lebt selbstherrlich für sich, dient nicht sklavisch oder maschinenartig einem äußeren Zwecke. Es wendet sich ferner an das „Total der menschlichen Natur", das Gemüt, an die Sinnes- und Geisteskräfte zugleich, wodurch von selbst grobsinnliche Wirkungen ausscheiden. Die Verschmelzung von sinnlich und seelisch-geistig, die höhere Synthese, bringt notwendig eine Läuterung zustande. Das Ästhetische stellt somit den ganzen Menschen wieder her, gibt ihm die verlorene Einheit zurück. Humanität in neuer Schattierung. Es wäre jedoch verkehrt, anzunehmen, daß Schiller die Wirkung des Tragischen auf die Entfaltung der inneren Kraft beschränkt. Jedes starke Erlebnis lichtet Zusammenhänge des Daseins, treibt irgend eine Erkenntnis hervor. Ferner verleiht es dem empfänglichen Menschen seelische Stärke, Bereitschaft zur Tat. Dies deutet der schöne Satz an: „Sie (die Poesie) kann ihm weder raten noch mit ihm schlagen ..." Was Schiller von dem „veredelten Affekt der Liebe" sagt, gilt auch hier: „Zu welchen Höhen trägt sie nicht die menschliche

Natur, und was für göttliche Funken weiß sie nicht oft auch aus gemeinen Seelen zu schlagen! ... Oft, wo jene (die Grundsätze) noch kämpften, hat die Liebe schon für sie gesiegt und durch ihre allmächtige Tatkraft Entschlüsse beschleunigt, welche die bloße Pflicht der schwachen Menschheit umsonst würde abgefordert haben."[1]) Der Gedanke deckt eine Unstimmigkeit in seiner Beziehung zu Kant auf; dagegen deutet letzterer gelegentlich an, daß das ästhetische wie jedes andere Erlebnis auch der Erweckung der Erkenntnis günstig sei, was ja die Erfahrung bestätigt: „Der Dichter kündigt bloß ein unterhaltendes Spiel mit Ideen an, und es kommt doch so viel für den Verstand heraus, als ob er bloß dessen Geschäft zu treiben die Absicht gehabt hätte."[2]) Aber bei alledem muß dem Zuschauer die Gemütsfreiheit erhalten bleiben; er darf nicht in dem Strom der Dinge, wie wenn es Wirklichkeit wäre, versinken, sondern gerade die höheren Gemütskräfte sollen in ihm tätig sein oder siegreich auferstehen. Diesem Zwecke dienen, nach Schillers eigener Aussage, die eingestreuten Sinnsprüche, die den Geist vom einzelnen auf das Allgemeine lenken.

Ein kurzer Rückblick möge die Fortschritte der Schillerschen Auffassung veranschaulichen. Lessing verwirft die „dogmatisierende" Poesie, die sich nur an den Verstand wende; aber er hält an ihrer mittelbar moralischen Bestimmung fest. Die Stürmer und Dränger verwandeln seine Forderung pathetischer Leidenschaft in den Ruf nach schrankenloser Gefühlsentfaltung. Sulzer sucht zwischen kraftgenialischer und rationalistischer Richtung zu vermitteln; aber er findet noch nicht den rechten Ausgleich, sosehr er als Vorgänger Schillers zu betrachten ist. Die von ihm beanstandete Stelle findet sich in dem Artikel „Schauspiel". Danach unterscheidet Sulzer drei Gruppen von Theaterstücken. Die erste strebt nur „Zeitvertreib" an; „die zweyte Gattung könnte aus solchen bestehen, die zwar den äußern Schein der bloßen Ergötzlichkeit hätten, in der That aber auf Unterricht und Bildung der Gemüther abzielten. Die dritte Gattung endlich würde aus solchen bestehen, die ein besonderes Nationalinteresse zum Grunde hätten". Der Gedanke an sich, schon lange vorher angestrebt — Lessings Interesse für eine Nationalbühne — verlor sich nicht mehr aus dem Gesichtskreise vaterländisch gesinnter Männer. Schiller selbst war früher für solche Bestrebungen, die uns heutzutage als verwandt berühren, Feuer und Flamme. „Wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation. Was kettete Griechenland so fest aneinander? Was zog das Volk so unwiderstehlich nach seiner Bühne? — Nichts anders als der vaterländische Inhalt der Stücke; der griechische Geist, das große überwältigende Interesse des Staates, der besseren Menschheit, das in denselbigen atmete."[3]) Wie wenig sich Grundrichtungen ändern, zeigt der Schlußsatz: „ein Mensch zu sein". Nichts

1) Über die notw. Grenzen beim Gebrauch schöner Formen (1793—95).
2) Kr. d. U. § 51.
3) Die Schaubühne als mor. Anstalt betr. 1784.

Höheres hat auch die klassizistische Richtung zu sagen. Schon 1788 beginnt er über das Abhängigkeitsverhältnis der Poesie hinauszuschreiten, und Kant befestigt seine Anschauung, daß die Kunst ein eigenes, für sich bestehendes Reich, eine besondere Ausdrucksweise des menschlichen Geistes darstelle. Zwar, daß er die „innere oder poetische" Wahrheit über die geschichtliche stellt, bedeutet an sich nichts Neues. Mehr überrascht uns der bekannte, für sein ganzes Schaffen entscheidende Gedanke (1788): „Die Geschichte ist überhaupt nur ein Magazin für meine Phantasie, und die Gegenstände müssen sich gefallen lassen, was sie unter meinen Händen werden."[1]) Der Aufsatz „über die tragische Kunst" (1792) bringt ergänzende Bemerkungen. Der tragische Dichter will „rühren und durch Rührung ergötzen". Mithin muß er unter den durch Überlieferung bekannten Tatsachen eine Auslese treffen und notwendig andere dazu erfinden. Hier wird der Gegensatz besonders ersichtlich. Der Geschichtschreiber sucht den Sachverhalt wiederherzustellen, der Dichter ergreifende, erschütternde Wirkung auszuüben. Damit scheiden sich die Wege. Letzteren ziehen nur Stoffe an, die sich hiefür eignen, und er sieht seine eigentliche Aufgabe nicht in der Mitteilung des Überlieferten, Quellenmäßigen. Die Tragödie ist vielmehr Darstellung der Kraftentfaltung, der Entwicklung zur großen Tat, die Personen Organe, das innere Leben des Schaffenden zum Ausdruck zu bringen; denn „nichts, als was in uns selbst schon lebendige Tat ist, kann es außer uns werden".[2]) Das Nachrechnen auf Grund bestimmter geschichtlicher Kenntnisse, die Berichtigung von Verstößen und Irrtümern ist ein Zeichen geringer Empfänglichkeit oder der Schwäche des Dramas. Angesichts einer genialen Tragödie verstummt alles Kleinwissen, wenn der Betrachtende innerlich stark genug ist, sich den Eindrücken zu überlassen. Shakespeare hat mehr als einmal schülerhafte Unkenntnis in gelehrten Dingen bekundet, und doch kann nur engbegrenzter Dünkel, der nach Pilzen fahndet und dabei den Sonnenaufgang übersieht, ihm diese Fehler nachzählen.[3]) „Es verrät daher sehr beschränkte Begriffe von der tragischen Kunst, ja von der Dichtkunst überhaupt, den Tragödiendichter vor das Tribunal der Geschichte zu ziehen und Unterricht von demjenigen zu fordern, der sich schon vermöge seines Namens bloß zu Rührung und Ergötzung verbindlich macht." So urteilt Schiller mit Recht. Keine geschichtliche Person ist unter der Meisterhand des Genies dasselbe geblieben, was sie dem Menschenverstand vorher war; Neuschöpfung, Neubelebung. Und es sagt viel, daß sich die vergangenen Menschen nur in der Gestaltung durch Sage oder Dichtung, also „mythisch" umgeformt, im allgemeinen Volksbewußtsein erhalten, die Weihe der Unsterblichkeit empfangen. Das Denken — ohne den Untergrund des Gemüts — ist ein schlechter Leiter. Die Frage, ob die Charaktere

1) Briefe, II S. 173.
2) Über die notw. Grenzen . . .
3) Vgl. H. Dr. (34, Anfg.).

oder die „Fakta" die Hauptsache seien, beansprucht nur untergeordnetes Interesse. Platons Sokrates lebt, die Persönlichkeit des wirklichen läßt sich nur schwer fassen. Der große Dichter gestaltet gerade, was die Geschichtschreibung zum Teil schuldig bleibt. Oft schafft er zu den Äußerungen den inneren Nährquell, oft reizt ihn der „Charakter", zu dem er, ihn vertiefend, Tatsachen erfindet. Immerhin wird er gut daran tun, geschichtliche Personen, deren Bild sich im Gemüt oder in der Phantasie der Nachlebenden unverwüstlich festgesetzt hat, nicht ins Gegenteil umzukehren.[1]) Diese Gefahr ist übrigens gering; denn was ihn anzieht, bewirkt die schon irgendwie geformte Gestalt oder die Empfänglichkeit für eine Leistung. Unbedingte Freiheit ist dem so seltenen Genie ein Bedürfnis, und wenn wir ihm dieses Vorrecht nicht zugestehen, nimmt es dasselbe ohnedies in Anspruch. Schillers Jungfrau von Orleans lebt, als krafterfüllte Gestalt, weil das „Herz" sie schuf, während sie sonst für viele ein leerer Begriff, ein Name bliebe, und sie ist in seinem Sinne tragischer als die verbrannte „Hexe". Wer den geschichtlichen Widerspruch nicht loswerden kann, bleibt ein unheilbarer Rationalist.

S u l z e r, der in ungünstiger Beleuchtung auftritt, stimmt trotz einiger Plattheiten in manchem Urteil mit Schiller überein. Ein Beweis, wie sehr sich die ästhetischen und sonstigen Anschauungen aus dem Boden der Zeit und der Persönlichkeit der führenden Geister entwickeln. Einige Gedanken, die unseren Zusammenhang klären und teilweise bis ins Innerste der Lebens- und Kunstauffassung Schillers hineinreichen, seien hier mitgeteilt. „Der Verstand würkt nichts als Kenntniß, und in dieser liegt keine Kraft zu handeln" (Artikel „Künste"). Es muß sich ein Gefühlsmotiv damit verbinden. Im Anschluß daran kommt er auf gewisse Härten und Widersprüche der stoischen Lehre zu sprechen: „Der rohe Mensch ist blos grobe Sinnlichkeit, die auf das thierische Leben abzielt; der Mensch, den der Stoiker bilden wollte, aber nie gebildet hat, wäre blos Vernunft ..., der aber, den die schönen Künste bilden, steht zwischen jenen beyden gerade in der Mitte." Aus diesem Grunde, weil er der Kunst solche Macht zuerkennt, warnt er gleich Schiller vor dem Mißbrauch ihrer Kraft durch „verrätherische Hände". Von dem Verfahren der Natur ausgehend, die „zu allmählicher Erhöhung unseres Wesens eingerichtet" sei, bestimmt er als die Aufgabe der schönen Künste: Einprägung s i n n l i c h e r K r a f t in die Gegenstände, Wirkung: l e b h a f t e R ü h r u n g der Gemüter, Endzweck: E r h ö h u n g des Geistes und Herzens. Sulzer bringt auch den Gedanken, der die beiden letzten Abschnitte unsres Aufsatzes beherrscht („Erhaben"). Nachdem er darauf hingewiesen hat, daß „jede würkende Kraft von außerordentlicher Größe", wie unbeugsame Kühnheit, todverachtender Mut, selbst wenn sie nicht gut angewendet wird, etwas Bewunderungswürdiges sei, fährt er weiter: „Aber wem die Stärke des Geistes

1) Zur Frage im allgemeinen und mit besonderem Bezug auf Lessing vgl. Gaudig (V 4, S. 522ff.).

und die Kräfte der Empfindung fehlen, wenn gleich sonst im Gemüth nichts Böses vorhanden wäre, der bleibt in der sittlichen Welt immer ein geringschätziges Geschöpf." Auch er hält einen plötzlichen Übergang ins Gute für möglich. „Ein großmüthiger Bösewicht kann bald gut werden." Diese Anschauungen sind aus mehr als einem Grunde bemerkenswert: wegen des Glaubens an die ursprüngliche Güte der menschlichen Natur. Goethe nimmt, wenn eine Erbsünde bestehen soll, auch eine Erbtugend an, Schiller hält es fast für ausgeschlossen, daß ein Mensch „so tief sinken könne, um das Böse deswegen, weil es böse ist, vorzuziehen".[1] Die sinnlichen Antriebe, die Gier nach Genuß und Macht, bezeichnet er als die eigentlichen Hemmnisse. Ferner wegen des Vertrauens auf eine grundsätzliche Umkehr, indem sich die Gemütskraft unter dem Banne eines starken Erlebnisses dem Wertvollen zuwendet. Das Laster bedeutet für Schiller nicht mehr eine Verirrung des Verstandes. In seinen Dichtungen kehrt das Motiv der inneren Umwandlung häufig wieder (z. B. Maria Stuart, Mortimer, auch der Tyrann Dionys), und es darf den Anspruch auf Lebenswahrheit erheben. Daraus zieht er eine wichtige Folgerung: die „halbguten" Menschen sind nicht immer die besten, sie sind weder warm noch kalt und eignen sich als Hauptpersonen nicht für die Tragödie. Kraftvolle Personen mit starken Leidenschaften in bedeutenden, drangvollen Situationen: dies rüttelt die Lebensgeister auf. Damit schreitet er über die bekannte „Regel" des Aristoteles hinaus. Der letzte Abschnitt bezieht sich auf die „Verwirrung der Grenzen", die Verwechslung des Moralischen und Ästhetischen. In dem ganzen Aufsatz führt er bewußt die kritische Tätigkeit Lessings weiter.

Zur Entwicklungsgeschichte und Kritik seiner Auffassung des Tragischen.

Unverkennbar bestehen zwischen den beiden Hauptabschnitten unsres Aufsatzes, die durch den Gedankenstrich geschieden sind, gewisse Unterschiede, ja Widersprüche in der Auffassung, die sich vielleicht aus der zeitlichen Aufeinanderfolge erklären. Schiller hat sich mittlerweile die Frage eindringlich überlegt. Im ersten gibt er sich ungleich kantischer, läßt nur den Widerstand durch die Macht der „Vernunft" gelten, im zweiten bezeichnet er jede starke Kraftentfaltung, die in oder außer sich Schranken begegnet, als ästhetisch wirksam. Der Eindruck bleibt: wo er sich zu eng an den großen Philosophen anschließt, bindet er sich selbst die Flügel, wo er sich dagegen dem eigenen Genius überläßt, findet er den richtigen Weg. Die Tragödie des Sturms und Drangs war individualistisch, Sichausleben nach seiner Art die Losung. Aber die Gebundenheit des Rationalismus, der doch die Zeit im ganzen beherrschte, die Beschränktheit und der Zwang der Verhältnisse stellten sich als drohende Mächte entgegen; auch

1) Über den moralischen Nutzen ästh. Sitten (1793—96).

der Beste konnte ihrer Gewalt unterliegen. Dadurch gewannen die Stücke um 1770 die düstere Färbung. Es sind schroffe Anklagen gegen die Zeit und die Gesellschaft. Selbst der Edelste wurde in diesen Bann verstrickt, sobald er sich mit der Außenwelt auseinanderzusetzen hatte. Mehr Schlachtopfer der Zeit als tätige Menschen, die im Ringen nach großen Zielen an den Schranken des Schicksals zusammenbrechen. Am nächsten kommen dieser Auffassung im letzten Jahrhundert gewisse, halb ironisch gemeinte Stücke Ibsens. Schiller berücksichtigt von vornherein mehr die Grenzen des Individuums (man vgl. die Räuber gegen Götz von Berlichingen oder Werther). Er leistet auch dem Glückdrange der Zeit, der berechtigten Sehnsucht nach der Seligkeit des Erdendaseins, und seiner Bedingtheit in der herrlichen Tragödie Kabale und Liebe Erfüllung. Wie bedeutend hebt sich davon Don Carlos ab, der entsagt, um einer höheren Aufgabe zu leben, weil selbst die Liebe „der Pflicht gegen das Vaterland untergeordnet ist".[1]) Prinz von Homburg!

Das alles hängt mit dem Wandel in Schillers Lebensanschauung zusammen, wovon hier nur andeutungsweise die Rede sein kann. In seiner Sturm- und Drangzeit scheidet er Wirklichkeits- und Kunstgefühl nicht. Die tatsächliche Welt verliert sich für ihn wie für andere in einer erträumten. Er geht sogar so weit, ein Drama über die Erziehung herbeizuwünschen, im Interesse des Staates, damit „unsre Väter eigensinnigen Maximen entsagen, unsre Mütter vernünftiger lieben lernen"[2]), wie ihm überhaupt das Theater als Beförderungsmittel der Aufklärung, der Glückseligkeit, der moralischen Besserung erscheint. Lauter zeitgemäße Gedanken, in der Grundauffassung der Kunst verfehlt, jedoch ohne nennenswerten Einfluß auf sein dichterisches Schaffen. Es ist noch nicht so lange her, daß die Dichtung als Auslegerin der jeweiligen wissenschaftlichen Lehre, König Lear als ein freilich noch nicht ganz geglückter Beitrag zur Psychiatrie, die nach dem Urteil eines berufenen Fachmannes noch selbst in den Anfängen steht, aufgefaßt wurde. Das entspricht genau dem rationalistischen Standpunkt. Aber Schiller hat Lebenserfahrung und Wirklichkeitssinn genug und verfolgt schon frühzeitig die eigentliche Wirkung eines Dramas mit „realistischem" Blick: Wolkenbrüche von Tränen, doch nur „ein buntes Farbenspiel auf der Fläche". Ferner: „So viele Don Quixotes sehen ihren eigenen Narrenkopf aus dem Savoyardenkasten der Komödie gucken, so viele Falstaffe ihre Hörner; und doch deutet einer dem andern ein Eselsohr und beklatscht den witzigen Dichter, der seinem Nachbar eine solche Schlappe anzuhängen gewußt hat."[3]) Eine Beobachtung, die auf viele zutrifft, wie ihr alle süßliche Selbsttäuschung fernliegt.

Mittlerweile sinken „Enthusiasmus und Begeisterung unglaublich in seinen Augen". Der jugendliche Frohsinn, die Vertrauensseligkeit zer-

---

1) Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen (1791).
2) Die Schaubühne als moralische Anstalt (1784).
3) Über das gegenwärtige deutsche Theater (1782).

rinnen. Wie alle von innen heraus guten Menschen hat er sich, sein eigenes edleres Selbst in die anderen hineingesehen. Nunmehr folgt die Ernüchterung. Die Farben drohen ganz zu verblassen, Welt und Menschen stellen sich ihm dar, wie sie sind, ja in verdüsterter Beleuchtung. Die Übergangszeit um die Mitte der achtziger Jahre bildet eine einzige, echt schillersche Tragödie. Aus diesem Grundquell der Erlebnisse leiten sich zahlreiche Motive in seinen späteren Dramen her. Schiller hat unter der Lebensnot, welche geistig und körperlich zu zerrütten droht, die Seele in Fesseln legt, ungleich mehr gelitten als der „Götterliebling" Goethe. Nichts blieb ihm erspart, weder Hunger, Krankheit noch Sorge. Gegen solche Dämonen verschwinden eingebildete und selbstgemachte Kümmernisse. Wer immer auf Blumenpfaden gewandelt ist, im leichten Schritt des Lebens, vermag ihm nie ganz zu folgen. Die Finsternis des Grabes bedarf zu ihrer Bändigung eines um so helleren, strahlenderen Lichtes, einer Gegenmacht, die über Abgründe hinwegträgt. Die entscheidende Wendung in Schillers Menschen- und Künstlertum vollzieht sich. „Reiner nimmt er das Leben" vom Altare der Natur. Es dauert geraume Zeit, bis die Gefühle mit geadelter Innigkeit wiederaufleben, als natürliche Blüten aus dem Nährgrunde seiner erneuten Persönlichkeit hervorsprießen. Die Kennzeichen der Vita nuova sind Selbstsicherheit, die sich nicht mehr an den anderen und die Dinge verliert, Pflege und Erhöhung des eigenen Lebens. Er lernte Kant in dem Augenblick kennen (Krit. d. Urteilskraft 1790), wo er seiner bedurfte, um die letzte Gewißheit zu finden. Natürlich mußte dieser durch- und aufrüttelnde Läuterungsprozeß auch seine Anschauungen über das Tragische bestimmen. Erst um 1790 hören wir Näheres darüber. Er hatte in Jena ein Publicum über die Theorie der Tragödie zu lesen begonnen und war deshalb gezwungen, sich eingehender mit der Frage zu beschäftigen. „Langsam geht es freilich", schreibt er an Körner (III S. 83), „da ich gar kein Buch dabei zu Hilfe nehme — bloß Reminiszenzen und tragische Muster". Ein Zeichen, wie wenig aprioristisch er ableitet, wie sehr er aus der Erfahrung schöpft. Die nachfolgenden Aufsätze[1]), die teilweise schon unter Kants Einwirkung stehen, beziehen sich hauptsächlich auf die Wirkung und die Form der Tragödie. Gleich Lessing sucht er für sein eigenes Schaffen feste Richtpunkte zu gewinnen und schreibt in erster Linie für sich, dann zur Klärung anderer und zur Rechtfertigung seines Standpunktes. Es mischen sich Gedanken von Leibniz, Dubos, Baumgarten, Burke, Sulzer mit Kantischen, worauf ich hier nicht eingehen kann. Schiller sucht sich in dem Vielerlei der ästhetischen Ansichten zurechtzufinden und seine eigene Stellung zu begründen. Wir greifen nur einiges Wesentliche heraus. Als „Zweck der Natur mit dem Menschen" gilt noch nach rationalistischer Auffassung die Glückseligkeit, eine Teilwahrheit, über die Schiller alsbald hinausschreitet. Natur und Kunst —

---

1) Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen (1791), Über die tragische Kunst (1792)

man beachte die Gleichsetzung — haben aber dieselbe Aufgabe, „Vergnügen auszuspenden und Glückliche zu machen". „Ergötzung" kann Lust und Unlust sein. Wie aber ist letzteres möglich? Schiller behandelt diese Frage besonders ausführlich, und sie bildet in der Tat das eigentliche Problem. Schrempf meint sogar: „In dem Eindruck des Tragischen verbindet sich das Gefühl des unendlichen Werts der Persönlichkeit mit dem Gefühl, daß sie in dem Weltenhaushalt nichts gilt; und merkwürdigerweise werden wir durch das Tragische nicht niedergedrückt, sondern gehoben, nicht entmutigt, sondern belebt. Wer das erklären könnte, hätte das Rätsel des Menschen gelöst." Auf monistischem Wege wird dies freilich kaum lösbar sein; Schiller versucht es auf andere Weise. An die Lehre von den gemischten Empfindungen brauche ich nur zu erinnern. Er verstrickt sich in leichte Widersprüche, aber die Grundgedanken, sosehr er noch um die Klärung ringt, treten doch schon deutlich hervor. Nach seiner Gewohnheit knüpft er auch hier an das Seelenleben des Kindes an. Gespenstermärchen ziehen es unwiderstehlich an, der heranwachsende Knabe hält sich gern im Wilden Westen, am Lagerfeuer, überhaupt im Bereiche des Abenteuerlichen auf. Das sind nicht die Schlimmsten, die etwas von der Urväter Geiste in sich verspüren, schlimm dagegen die grassen Detektivromane und Lichtbilderaufführungen. Wiederauflebende Gladiatorenspiele. Der Mediziner Schiller bringt ferner einen Vergleich mit körperlichen Vorgängen: „So erzeugt eine zweckmäßige Bewegung des Bluts und der Lebensgeister in einzelnen Organen oder in der ganzen Maschine die körperliche Lust mit allen ihren Arten und Modifikationen." Auch die Herleitung des ästhetischen Genusses aus Organempfindungen hat noch in neuester Zeit der Anatom Karl Lange versucht[1]), und es ist gewiß, daß auch körperliche Gefühle, insbesondere bei der Naturbetrachtung, mitwirken; nur sind sie nicht der alleinige Ursprung. Es bleiben also nach Schiller nur zwei Quellen ästhetischen Vergnügens übrig: „die Befriedigung des Glückseligkeitstriebes und die Erfüllung moralischer Gesetze", einfacher ausgedrückt: der Sehnsucht nach Harmonie und nach innerer Steigerung. Die beiden großen Bestandteile des Ästhetischen, das Schöne und das Erhabene, deren Verschmelzung Schiller später anstrebt, deren höchste Verkörperungen, im ganzen beurteilt, Goethe und er selbst sind, diese Strömungen, die seit über einem Jahrhundert nebeneinander hergehen oder sich ablösen, brechen sich hier als zwei gleichberechtigte Mächte Bahn. Schiller beschäftigt sich im weiteren hauptsächlich mit dem Tragischen und sucht den Grund der Lustempfindung, die das Mitleiden hervorbringe, festzustellen. Er kommt dabei auf die Dubossche und auch Burkesche Erklärung: „Lust an starkbeschäftigten Kräften" zurück und bleibt überhaupt in diesem Bereiche stehen. Nur setzt er an die Stelle der mehr allgemeinen oder negativen Bestimmungen die höchste Kraft des Gemüts, die „Vernunft" (man lasse sich durch

1) Sinnesgenüsse und Kunstgenuß, Wiesbaden 1905.

diese Bezeichnung nicht beirren) und ihre Selbstbehauptung gegen alle trübseligen Anwandlungen. „Insofern ist es freilich der befriedigte Trieb der Tätigkeit, von welchem unser Vergnügen an traurigen Rührungen seinen Ursprung zieht." Jede Gemütsbewegung ist ein lusterregendes Tätigsein, und die höchste Art, das Erhabene, kann die Wirkung bis zum Entzücken steigern; denn es handelt sich dabei in der Tat um Steigerungsgefühle, die nach den Grenzen der Ausdehnungsfähigkeit der einzelnen Individualität verschieden sind. „Eine kleine Seele sinkt unter der Last so großer Vorstellungen dahin oder fühlt sich peinlich über ihren moralischen Durchmesser auseinander gespannt." Es kann jeder aus dem Grade und der Weite seiner Kunstempfänglichkeit auf seine Fähigkeit zur Entfaltung und ihre Grenzen schließen. Schiller ist sich wohlbewußt, daß er hiemit etwas wesentlich Neues sagt. Die „blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal ist immer demütigend und kränkend für freie, sich selbstbestimmende Wesen". Deshalb genügen ihm sogar die besten antiken Tragödien nicht ganz, weil sie den Mißklang nicht „in der großen Harmonie auflösen". Später lernt er wieder anders urteilen. Was jedoch besonders wichtig ist, der Gedanke der sentimentalen Poesie, d. h. der Dichtung, welche die Wirksamkeit der höheren Gemütskräfte darstellt, kündigt sich an. Auch Schiller hält es hie und da noch mit der alten Mitleidstheorie („Der Unschuldige, den wir bemitleiden sollen"). Die Kerngedanken sind jedoch in folgenden Sätzen enthalten: „Es müssen, wenn wir den Affekt eines andern ihm nachempfinden sollen, alle innern Bedingungen zu diesem Affekt in uns selbst vorhanden sein . . . Wir müssen, ohne uns Zwang anzutun, die Person mit ihm zu wechseln, unser eigenes Ich seinem Zustand augenblicklich unterzuschieben fähig sein." Wir erleben uns in dem anderen oder den anderen in uns. Es sind Gedanken von Leibniz, Shaftesbury und Dubos, die hier zu erneutem und gesteigertem Leben erwachen. Wir stehen an einem Wendepunkte der Entwicklung. Lessing hat die Grundrichtung seiner Zeit, die „moralische Tendenz", das Mitleid mit dem anderen und die Erziehung zum Mitleid, in die Bestimmung des Tragischen eingeführt. Schiller war die Forderung der Kraftentfaltung schon seit dem Sturm und Drang vertraut. Nunmehr überwindet er den Individualismus, indem er starkes Leiden und innere Steigerung als die Wirkungen des Tragischen bezeichnet. Alle Schattierungen von trüber Herabstimmung, vom Schauer bis zur Höhe des Entzückens, befreiender Weltgefühle sind darin enthalten. Dem Mitleid mag noch ein Platz darin bleiben; doch davon habe ich hier nicht zu handeln. Für die Bezeichnung der tragischen Wirkung bot sich ein deutsches Wort dar, das „in seiner strengsten Bedeutung die gemischte Empfindung des Leidens und der Lust an dem Leiden" ausdrückt; aber Schiller verwendet den Begriff Rührung nicht unbeschränkt, weil dieser durch die Empfindelei („Rührstücke") schon halb und halb entwertet ist.

Über die Form der Tragödie, worauf der Aufsatz über das Pathetische nur gelegentlich einging, spricht Schiller in der zweiten Abhand-

lung (über die tragische Kunst), und zwar in Anknüpfung an Lessing. Wir begleiten seine Ausführungen nur mit wenigen Bemerkungen, die neue Gedanken entwickeln. Die Tragödie setzt sich aus einer „Reihe einzelner versinnlichter Handlungen" zusammen, „welche sich zu der tragischen Handlung als zu einem Ganzen verbinden". Es sind dies gleichsam Teilschläge, die alle zusammen den Hauptschlag ausmachen. Dabei findet „eine natürliche Gradation" statt; ferner ist Wechsel in den „Empfindungen" notwendig, ohne daß jedoch die Grundstimmung aufgehoben wird. Zur Erklärung diene ein wichtiger Satz, der sich zunächst auf die „schöne Diktion" bezieht: „Eine solche Darstellung . . . ist ein organisches Produkt, wo nicht bloß das Ganze lebt, sondern auch die einzelnen Teile ihr eigentümliches Leben haben." Das Drama (und das Epos) gliedert sich wie eine gewaltige Gebirgsgruppe in selbständige Teileinheiten, die von ihrem besonderen Empfindungsinhalt durchdrungen sind (vgl. z. B. die Eingangsszene im König Lear). Alle zusammen bilden ein verbundenes, unzertrennliches Ganze. Die überragende Höhe der Handlung muß nach Schillers Auffassung des Tragischen in der Regel erst der Schluß bilden (vgl. Maria Stuart, Jungfrau von Orleans), wenn auch ein Vorgipfel anzunehmen ist. In den genannten Dramen kann man eher von einer Tiefstufe sprechen. Die Flut der Gemütskraft drängt sich um diese Gipfel. Jedes große, echtbürtige Drama stellt somit eine besondere Einheit dar, die jeder Vergewaltigung nach einer Schablone spottet — wie ein Menschenkind liebevoller und empfänglicher, individueller Behandlung bedarf —, wenn sie nicht von groben Händen zerzaust und gevierteilt werden soll. Nur von hier aus läßt sich der Weg zum unterrichtlichen Verfahren finden.

Die tragische Form ist nach Schiller „Nachahmung einer rührenden Handlung", die „innere Form", die sich nach Goethe nicht mit Händen greifen läßt, die individuelle Gestaltung zur Einheit. Und die sprachliche Seite der Darstellung? Wir können, wie oft, aus Mangel an Raum nicht näher darauf eingehen. Schiller bezeichnet den abstrakt begrifflichen Inhalt der Worte (in den Kalliasbriefen) mit Recht als eines der stärksten Hemmnisse. Diese Neigung der Sprache zum Allgemeinen muß der Dichter durch die „Größe seiner Kunst" überwinden. Was Lessing nach bekannter Ansicht nicht empfunden haben soll, trägt Schiller zum Glücke vor: „Nicht darauf kommt es an, was das Wort an sich selbst ist, sondern welche Vorstellung es erweckt." Aber es fehlt an „Worten und Wortsätzen, welche den individuellen Charakter der Dinge, ihre individuellen Verhältnisse und kurz die ganze objektive Eigentümlichkeit des einzelnen vorstellen". Die ursprünglich „sinnliche Kraft" des Ausdrucks wiederzubeleben, ist die Aufgabe des Dichters. Zur Erhöhung über die Prosa trägt der Rhythmus bei. Schiller rühmt seine Bedeutung für eine „dramatische Produktion" und „die poetische Schöpfung" überhaupt, wobei er manche Anregung durch A. W. Schlegel empfing. Die Prosa „scheint das Organ für den gewöhnlichen Hausverstand zu sein", der Rhythmus

dagegen „bildet die Atmosphäre" für die Dichtung, „das gröbere bleibt zurück, nur das geistige kann von diesem dünnen Elemente getragen werden".[1]) Seine weitere Bemerkung, daß das Platte nirgends so wie in poetisch sein sollender Schreibart zum Vorschein komme, hat manches für sich. Schillers lebensprühende, prachtvoll dahinflutende Sprache, die Derbheit und Anklänge ans Gemeine meidet, obwohl ihm die Ausdrucksweise zur Verfügung stände, trägt zur Erhebung über Plattheit und Prosa wesentlich bei. „Festspielton" herrscht vor, wie Lienhard feinsinnig bemerkt. Hebbel sieht in der Sprache das „allerwichtigste Element, wie der Poesie überhaupt, so speziell auch des Dramas", und er empfindet mit Genugtuung, daß er in seinen selbständig gewonnenen Anschauungen mit Schiller zusammentreffe: „Es gereicht mir zur Satisfaktion, daß jetzt einer unsrer größten Toten unter meine Ansichten das Siegel drückt."[2])

Aus der Fülle dichterischen Schaffens wendet sich Schiller nochmals zur „Theorie" zurück. Es bedeutet dies um so mehr, als wir hier Bestätigung oder Abwehr früherer Ansichten erwarten dürfen. Unermüdlich ist er bestrebt, eine neue, immer vollkommenere Form des Dramas zu schaffen. In der Vorrede zur Braut von Messina stören die alten rationalistischen Bezeichnungen nicht mehr. „Alle Kunst ist der Freude gewidmet, und es gibt keine höhere und keine ernsthaftere Aufgabe als die Menschen zu beglücken." Ein wundervolles Wort, das den tiefsten Grund aller Sehnsucht nach der Kunst, ihre lebenspendende Kraft zu unvergleichlichem Ausdruck bringt. Echte Freude aber ist zugleich Erquickung und Erfrischung. Schiller fährt dann weiter: „Die rechte Kunst ist nur diese, welche den höchsten Genuß verschafft. Der höchste Genuß aber ist die Freiheit des Gemüts in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte." Es ist dies die beste Erklärung, die er von der Wirkung der Poesie aufstellt, und enthält im Keim seine ganze Lehre. Durch die Betrachtung eines Kunstwerks gibt sich der Mensch eine „höhere Existenz" (Goethe), indem er von einer gewöhnlichen in eine höhere Welt eingeht und diese sich zu eigen macht. Entlastung von den Schranken der gegebenen Verhältnisse verlangt auch, wer „am wenigsten erwartet". Jeder will doch (nach Schiller) „sein Geschäft, sein gemeines Leben, sein Individuum vergessen, sich in außerordentlichen Lagen fühlen". Die Aufgabe, den natürlichen Hang zur Reflexion, vom Besonderen ins Allgemeine zu gehen, überträgt er nunmehr dem Chor — und den Sinnsprüchen. Hebbel und Otto Ludwig, hierin einig, fassen allerdings das „Sentenzenwesen" anders auf, ersterer als Notbehelf aus Mangel an Gestaltungskraft, letzterer meint sogar[3]), diese Zieraten „hingen so lose wie am Christbaum". Das geht zu weit. Sie entspringen aus der erregten Stim-

---

1) An Goethe, 24. Nov. 97 (V S. 289f.).

2) Über den Stil des Dramas; Rezension des Briefwechsels zwischen Schiller und Körner.

3) Studien (Leipzig 1891, Grunow), I S. 323.

mung oder der Situation. Auch die Leidenschaft kann allgemeine Gedanken, z. B. als Ausdruck der Verachtung, hervorbringen (vgl. Coriolan I 1).

Damit wären wir bei den schärfsten Kritikern Schillers angelangt und können sie einige Bedenken vorbringen lassen. Zunächst eine Feststellung der Tatsachen. Schiller maßt sich nicht an, die Muster- und Normalform der Tragödie zu begründen, er will vor allem seine Auffassung rechtfertigen. Ein vielerwähntes und vielausgebeutetes Bekenntnis, das in diese Zwischenzeit (1789) fällt, lautet: „Ich habe mir eigentlich ein eigenes Drama nach meinem Talente gebildet, welches mir eine gewisse Excellence daran gibt, eben weil es mein eigen ist. Will ich in das natürliche Drama einlenken, so fühl' ich die Superiorität, die er (Goethe) und viele andere Dichter aus der vorigen Zeit über mich haben, sehr lebhaft." Ein glänzendes Zeugnis der Selbstkritik und edlen Bescheidenheit; aber heutzutage, wo die Selbstüberschätzung, ohne Ziel und ohne Maß, ins Kraut schießt, werden solche Urteile oft pietätlos mißbraucht. Jedoch fügt Schiller, der Dichter der Räuber, die einen Sturm entfesselten, mit erfreulichem Selbstbewußtsein hinzu, daß ohne „großes Talent", ohne lebenerweckende Kraft die Wirkungen auf „Köpfe" (Harden hat einen Vorgänger) unmöglich gewesen wären. Auch Hebbel und Otto Ludwig schufen sich (wie jeder große Dramatiker) ihre tragische Form als Ausdrucksorgan ihrer Individualität. Was sie gegen Schiller vorbringen, sind die alten, immer wiederholten Einwürfe der „Realisten", trotzdem gerade ihnen die Achillesferse, Einseitigkeiten nicht fehlen (Reflexion — Schuldtheorie — brüchige Stellen). „Schiller zeichnet den Menschen, der in seiner Kraft abgeschlossen ist und nun, wie ein Erz, durch die Verhältnisse erprobt wird, deswegen war er im historischen Drama groß, Goethe zeichnet die unendlichen Schöpfungen des Augenblicks" . . .[1]) So meint der jugendliche Hebbel; welche Tragödie hatte er gerade gelesen? Und wie verhält es sich mit Julius Cäsar und Brutus bei Shakespeare? Dann fehlt ihm natürlich nach beiderseitigem Urteil die Kunst des Individualisierens, eines der Zauberwörter, worunter jeder zweite etwas anderes versteht. Sicher nicht unbedingt. Wallensteins Lager spricht dagegen. Übrigens langweilen breite Schilderungen des Lebenskreises und des Persönlichen in der Tragödie, wo es Sturm läuten soll, sich nur gewisse Seiten der Individualität ganz entfalten können. Besonders schroff wendet sich Otto Ludwig gegen die Erklärung des Tragischen in unserem Aufsatze. Er stellt die Sache so hin, als ob Schiller, „der Vater der Romantik", besser noch als der Vater des Philisterhaften, wie Leo Berg gewisse Richtungen des Realismus bezeichnet, mit seinen Figuren so nach Art des Kasperltheaters ein ironisches Spiel treibe, sie an Drähten halte, ihnen zuerst Gelegenheit gebe, sich als Naturwesen auszuweisen, dann aber für sie eine große Fassungs- oder Ehrenrettungsszene hinzufüge.[2]) Das gleiche träfe auf Kleists Prinzen

1) Tagebücher (Berlin 1885, I S. 17).
2) Studien I S. 268.

von Homburg zu, und doch sind Schiller und er unsre einzigen tragischen Dichter[1]) mit vollblütiger Kraft, allerdings nicht für beschauliche oder müde Menschen (vgl. Shakespeare). Man merkt sofort die Verwechslung. Der vermeintliche Romantiker auf dem Thron wird bekämpft, während Schiller ausdrücklich Ernst und Spiel als Wesen der Kunst bezeichnet, ebenso das Ineinander von Pathos und Widerstand fordert. Übrigens widerspricht die Entgleisung nicht nur den Tatsachen, sondern auch dem nachfolgenden Urteil. Beide erkennen übereinstimmend die Macht seines „großen Genius" an, heben seine gewaltige Wirkungskraft auf das deutsche Volk und die Ursprünglichkeit seines seelischen Adels hervor: „Diese Begeisterung ist echt, sie ist die eines großen Individuums, das nur zum Höchsten in wahlverwandtschaftlicher Beziehung steht und das seine Träume beseelt, indem es sie erzählt; darum reißt sie unwiderstehlich fort und leistet Ersatz für das, was dem Dichter mangelt" (Hebbel). Ähnlich Otto Ludwig: „Die Idealistik Schillers hätte nie die Macht geübt, kam sie nicht aus einem begeisterten Gemüte, das mit voller Seele an seine Träume wirklich glaubte, aus einem Kopfe voll Ideen, einem Herzen voller Liebe." Wie man als „Realist" kurz nach dem Niedergang des Kometen Napoleon das heroische Sichaufrichten gegen das Schicksal als Traum bezeichnen kann, mögen andere erklären. Alles, was aus den Tiefen der Seele aufblüht oder machtvoll emporquillt, ist echte Natur. Nur gibt es — und in unserem Falle gilt das nicht einmal recht — verschiedene Vertreter des Menschentums, erst recht unter den Dichtern. Wenn wir in ihrer Sprache reden: Auch der Christbaum wirkt seine Wunder, und es mögen Stunden kommen, wo er uns mehr bedeutet als der gewöhnliche Obstbaum oder sonstige mehr „realistische" Pflanzen. Es ist wahr, Schiller verbrämt mit dem Goldglanz seiner Seele, was in seinen Lichtkreis tritt, aber dasselbe tun ja auch die Gestirne des Himmels. Mir liegt es fern, einen „Heros zu erschlagen" oder „die Siebenmeilensprünge eines Riesen in Hahnenschritte aufzulösen".[2]) Dem deutschen Volke und der Jugend, soweit sie nicht verbildet sind, entspricht nicht die Darstellung des Krankhaften und Entarteten, sondern der Zug zum Aufstreben und die herrliche Pracht der Sprache. Dies sagt genug.

Der Streit um Namen wie Charakter-, Situationstragödie, die weltbewegende Frage, ob gewisse Dichtungen Schillers den Namen Balladen, Romanzen oder keinen von beiden verdienen, kann nur nüchterne, kunstunempfängliche Menschen beschäftigen. Wie uns häufig Vernünftler über Dichtungen belehren wollen, obwohl sie doch wissen sollten (nach Goethe), daß hier mit ihren Begriffen nichts auszurichten ist. Die äußerlichen Regelchen ohne tiefere Empfänglichkeit ergeben kein Werturteil. Ein Situationsstück ohne jede Voraussetzung eines Charakters führt uns ins Marionettentheater (also Possen!). Dazu gibt es zahlreiche Mischformen.

1) Über Goethe vgl. den zweiten Band.
2) Hebbel (nur letzterer Ausdruck bezieht sich auf Schiller).

Der Prinz von Homburg wird zunächst durch die „Situation" überwältigt und wächst nachher zum wirklichen Charakter empor. Eine Person, die sich nach allen Seiten entfalten soll, ist in der Darstellung episch, nicht tragisch. Ein Mensch muß der Träger der Handlung sein und sich mit dem Unvermeidlichen abfinden, mehr verlangen wir nicht. Bei solchen Kleinfragen, die sich doch nicht restlos entscheiden lassen, weil es tausend Spielarten gibt, kommt gewöhnlich das Innere des Kunstwerkes zu kurz. Wozu Namen, wenn das Leben um oder vor uns flutet? Das war meine Überzeugung schon längst. Sie wurde nachträglich — nicht nur durch die Genannten — belästigt. Es ist überhaupt traurig, daß man um Selbstverständliches Worte verlieren muß. Lotze hält die Zerteilungssucht für bedenklich und fällt mit Beziehung darauf das bezeichnende Urteil: „Es ist schwieriger zu sagen, was denn eigentlich diese Versuche (der Klassifikation) nützen und wem?"[1]) B. Croce geht im Banne seiner Theorie noch viel weiter: „Aus Ästhetikern haben wir uns in Logiker verwandelt." Er verwirft sogar die bekannte Dreiteilung. „Jedes wahrhafte Kunstwerk hat allezeit einer festgestellten Gattung widersprochen und die Ideen der Kritiker in Aufruhr gebracht." Wer tüftelt und drechselt, „gebraucht eben Worte, Phrasen." Und er fügt hinzu: „Die ganz mittelmäßigen Köpfe zerquälten ihr Gehirn, um künstlich neue Gattungen zu erfinden." Nichts übertreiben. Eine echtbürtige Dichtung, die uns anzieht und im Innersten ergreift, bedarf keiner Etikette. Sie trägt ihren Ausweis in sich selbst. In der „Dramatischen Preisaufgabe" (1800) unterscheidet Schiller zwischen Intrigen- und Charakterstücken „auch in der rein komischen Gattung". In ersteren sind die Charaktere „für die Begebenheiten" erfunden, in letzteren ist das Umgekehrte der Fall. „Das Genie wird das Vorzügliche beider Gattungen auf eine glückliche Art zu vereinigen wissen." Schillers tragische Charaktere sind teilweise einfacher, die Galerie seiner Gestalten ist nicht annähernd so reich wie bei Shakespeare, doch auch der Größte wiederholt sich teilweise in seinen Schöpfungen. Aber „es sind wirkliche — und existentiale, wenn das noch wirklicher klingt — Kreaturen, ob sie gleich nicht von ihren Nägeln noch vom Wetter sprechen und husten oder Kaffee auf der Bühne trinken", wie Herbert Eulenberg treffend und geistreich bemerkt. Für manche scheint das Individuelle oder Realistische allerdings in solchen Äußerlichkeiten zu liegen.

Es ist leichter, die Wirkung und die Arten des Tragischen als die Merkmale zu bestimmen. Schiller kennt, wenn wir die Beispiele aus den Dramen hinzunehmen, alle Gruppen: das Tragische des Schicksals, der Kraftentfaltung, der Schuld, der Selbstbehauptung im Tode. Letztere Form ist seiner heroischen Persönlichkeit am verwandtesten. W. v. Humboldt glaubt mit Recht, daß kein Nachfolger ungestraft an seinen Anschauungen vorübergehen könne. Jede dieser Arten hat etwas für sich, aber wie bei

---

1) Geschichte der Ästhetik in Deutschland, München 1868 (2. Bd., 1. Kap., S. 458f.).

jeder begrifflichen Bestimmung erscheint das Getrennte in Wirklichkeit oft verbunden. Das Tragische des Verhängnisses, natürlich nicht in der kleinlichen Auffassung von Zacharias Werner und Genossen! Wer fühlt sich nicht darüber erhaben? Und doch erfaßt jeden Grauen, wenn er am Sarge der Lebenswürdigsten, der in der Blüte des Lebens Dahingerafften steht, während die jämmerlichste Kreatur ruhig fortwirtschaftet. Wenn wir ganz allgemein, ohne Beziehung auf bestimmte Anschauungen sprechen: es bestehen unerkannte Weltgesetze und Weltzusammenhänge, etwas durch Verstand und Vernunft Unauflösbares in und außer dem Menschen, und ein Hauch dieses Geheimnisvollen muß auch die tragische Person umschweben. Grillparzer deutet gelegentlich das „Fatum" im Sinne der Griechen „als den unerklärten Grund (das unbekannte Absolute), das allen Veränderungen, allem Handeln, wohl auch Sein, zugrunde liegt".[1]) Umgekehrt sieht Hegel gerade in der „Vernünftigkeit des Schicksals" die ausschlaggebende Kraft, Schiller glaubt an den Sieg des höheren Selbst im Menschen. Und so wird die Weltauffassung des Dichters immer ihre Rechte geltend machen. Die Gegenmächte können weiterhin sein: die „angeborne Kraft und Eigenheit, die trotz aller Beherrschung sich immer wieder Raum schafft"; mit jedem Menschen beginnt nach Kierkegaard ein „historischer Nexus"; er bringt irgend ein Erbteil mit. Ferner die Mitlebenden, die immer wieder einmal raubtierähnlich über einen „Mitmenschen" herfallen, ihr Opfer haben wollen; schließlich auch innere Zerrissenheit. In der Frage der Schuld empfindet der einzelne gewöhnlich um so weniger tragisch, je mehr sich das Vergehen oder Verbrechen einem Paragraphen im Strafgesetzbuch nähert. Und doch sind auch diese gesetzlichen Vorschriften keine starren Einheiten, sondern ändern sich mit vertiefter Einsicht. Uns erscheint heutzutage das Schicksal der verbrannten Hexen tragisch. Das Leben ist für manche eine Kette kleiner Tragödien. Daß der Dichter kraftvolle Fälle wählt, ergibt sich von selbst, ebenso daß irgendwie der organische Verlauf hergestellt wird.

Es läßt sich für das Tragische so wenig wie für das Schöne eine kurze Formel, die alles sagt, aufstellen; es ist tausendfältig wie das Leben selbst. Die Theorie einiger Ästhetiker, daß es Untergang von Werten bedeute, ist einseitig, weil objektiv begrifflich anstatt subjektiv-objektiv. Über den Grad des Wertes entscheidet der Mensch erst nachträglich. Wer empfindet im Augenblick der Vorstellung, daß in Richard III. ein Wert oder gar Kulturwert liege? Was hat die Welt ferner davon, wenn ein Taubenpaar, sei dies selbst Romeo und Julia, zugrunde geht? Auch der Ausdruck Wertgefühl ist zu allgemein. Im Zwiespalt liegt die Seele des Tragischen. Vielleicht ließe sich vom Standpunkt der Person, die es erfährt, eine kurze Bestimmung gewinnen; denn auf ellenlange Definitionen kann man wohl verzichten. Im Sprichwort heißt es: Sterben ist eine harte Buß'. Hier klingt etwas von dem Rätselwort mit. Sterbenmüssen in

1) Werke, Bd. 17 S. 56.

der Fülle des Lebens oder der Kraft, im Banne übermächtiger Gewalt. Alles Tragische, das nicht romanmäßig abgetönt ist, hat etwas Hartes, Furchtbares an sich. „Das gigantische Schicksal!" Goethe, mit Beziehung auf das Trauerspiel, setzt das Schicksal und „die entschiedene Natur des Menschen" ins gleiche.[1]) Jegliches Tragische ist Kampf mit dem Schicksal in irgend einer Form, Zusammenbruch, oder was uns mehr entspricht, Widerstand. Das hat Schillers männlicher Charakter empfunden. Sein Sinn ist im Einklang mit dem Geiste der deutschklassischen Anschauung nach dem Gesunden, Lebensvollen gerichtet. Hypochonder, die sich und ihre Mitmenschen zu Tode quälen, und Halbnarren gehören danach in die psychiatrische Klinik, nicht auf die Bühne. Der Name „Schicksalstragödie" findet sich zuerst in den Anmerkungen von Lenz, bei Lessing nur ein Ansatz.[2]) An Schillers Auffassung erinnert die Erklärung, die Walter Bormann gibt: „Das Tragische bedeutet jenen Zustand der Seele, in dem sie, mitten hineingestellt zwischen ihr irdisches und ihr ewiges Sein, ringend unter eigener oder fremder Schuld, leidend und vom Körper sich lösend, ihre unsterblichen Innenkräfte entfaltet."[3])

1) Näheres zu s. Aufsatz „Shakespeare u kein Ende".

2) Vgl. Rosikat, Über das Wesen der Schicksalstragödie (1. Teil), Progr. Realg. Königsberg 1891.

3) Zwei Hauptstücke der Tragödie, II. Die trag. Katharsis: Zeitschr. f. vergl. Literaturgesch. N. F. 14 (1901), S. 266.

III.

Über Anmut und Würde.

(1793)

Zur Einführung. Die beiden Aufsätze über das Erhabene und das Pathetische stellen eine geschlossene Einheit dar. Wie Beethoven, der innerlich verwandte Meister, welcher der Musik den Beruf zuschreibt, Funken aus der Seele der Männer zu schlagen, sieht Schiller in der Kunst kein müßiges Tändeln und Spiel, sondern gleich Shaftesbury und anderen englischen Philosophen eine kulturfördernde Macht. Seine Seele lebt im Erhabenen; Fülle der Innerlichkeit, wie echter Goldklang tönt es uns entgegen, wenn er davon spricht. Und dabei sehnt er sich nach der „Leichtigkeit" des Lebens, nach dem Gegenbild zum Erhabenen, der milden, alles verklärenden Schönheit. In den Kalliasbriefen entwickelte er seine Anschauungen darüber, ihr Gedankeninhalt ist vorauszusetzen.[1]) Im folgenden können nur die wichtigsten Gesichtspunkte wiederholt werden. Anmut und Würde ist die Ergänzung dazu, der „Vorläufer seiner Theorie des Schönen", wie Schiller ankündigt. Doch nicht nur dies. Das große Erbe der Vergangenheit mit Kantischer Weisheit verknüpfend, zieht er vor der Wende das geschichtliche Ergebnis des Jahrhunderts, das nichts Geringeres als die Verkündigung eines neuen Menschheitsideals bedeutet. Er empfindet die Härte des Pflichtbegriffs, die schneidende Kälte, die in dieser rationalistisch nüchternen Welt herrscht und der Sonne des Lebens den Zutritt verwehrt. Der moralische Imperativ kann nicht das letzte Wort an die Menschheit sein. Unser Aufsatz bildet auch eine Grundlage für die richtige Auffassung seiner letzten ästhetischen Schrift „Über naive und sent. Dichtung". Wir stellen schon hier die Gleichung auf, ohne daß damit alles gesagt ist: der schöne Charakter ist naiv, der erhabene vorwiegend sentimentalisch.

Die wichtigsten Fragen, die behandelt werden, sind demnach: Anmut, Schönheit, Stellung zu Kant, der schöne und der erhabene Charakter, die psychologische Deutung des Begriffs der Liebe, die freilich nicht „naturalistisch" gefärbt ist. Eine Fülle von Anregungen.

Anmut.

Franz Pomezny schließt sein schönes Buch mit den Worten: „Was zart ist an körper und geist, was empfindsam und im wahrsten sinne der empfindung voll, was tief innerlich ist in jeglicher kunst und wissenschaft

1) Dazu vgl. man das Mittelstück in den Schlußausführungen über Schiller.

wie in natur und im leben, hat die Grazien zur gottheit. Und so knüpft an den mythus von Venus und dem gürtel der Grazien noch Schiller an, als er den typus der schönen seele in seiner vollendung aufbaut."[1]) Eine kurze Übersicht über die Geschichte des Begriffs, der lange Zeit in Dichtung und Leben eine wichtige Rolle spielte, möge, teilweise im Anschluß daran, folgen. Anmut (m., seltener f.) bezeichnete im 16. und 17. Jahrhundert „Begier, Lust, Neigung"; doch schon Stieler (1691) umschreibt das Wort mit amabilitas, venustas. Der Bedeutungswandeel liegt also darin, daß es nicht mehr „das begehrende, sondern das begier anregende und befriedigende, die grazie" ist.[2]) Heyse (D. Wörterbuch) führt dies auf das Zwischenwort „anmutig" zurück. Reiz ist eine jüngere Bildung = „wohlgefällige anregung auch ohne geschlechtliches element". Schiller vermeidet den minder edlen Begriff. Älter sind Anreiz und Liebreiz. In der galanten Zeit und in der Anakreontik werden all diese „Zeichen" zu Lieblingswendungen, die zugleich das neue Schönheitsideal ausdrücken. Die allmählich sich steigernde Einwirkung von Shaftesbury im Einklang mit der Abkehr vom Tändeln tragen dazu bei, ihnen neuen Inhalt zu verleihen. Der Anmut der Bewegung, outward grace, wird die seelische A., moral grace, gegenübergestellt. Die moralische Grazie ist von innen aufblühende Schönheit. Warum, so heißt es in den Moralisten (1709), wird das Tier nicht durch die Schönheit der Naturformen, das schimmernde Gras oder das silberne Moos, den blühenden Thymian, die wilde Rose oder das Geißblatt angelockt? Weil es bloß „Vieh" ist, nur sinnlichen Anteil besitzt; denn alle Schönheit strömt aus den edelsten und reinsten Kräften des Gemütes; diese aber äußert sich auch im Gesichte, in allen Ausdrucksbewegungen[3]) (Winckelmann!). Zwei Richtungen in der Grazienpoesie sind späterhin nach Pomezny zu unterscheiden: Die französische (Anmut = äußerer sinnlicher Reiz, daneben Reiz des Geistes, esprit): Hauptvertreter Hagedorn, die englische (seelische Schönheit und Anmut, Pyra!). J. G. Jacobi, der Bruder des Philosophen, schwärmt von einer Grazienschule in Charmides und Theone (1773). Die bedeutendste Schrift dieser Art sind jedoch Wielands „Grazien" (1770). Venus, die Mutter der Charitinnen und Amors, enthüllt hier den Sinn ihres Wesens und ihrer Wirkung. Die Hütte verwandelt sich in eine myrtenumrankte und rosengeschmückte Laube. „Namenlosen Reiz atmend, schwebten sie über dem Boden; in ihren Augen glänzte unsterbliche Jugend; Ambrosia duftete aus den flatternden Locken und ein Gewand, wie von Zephirn aus Rosendüften gewebt, wallte reizend um sie her." Vielleicht hat Schiller aus näherer Anregung durch diese Dichtung (vgl. die Vorrede: „Die, mit dem Gürtel der Venus geschmückt, die Seelen fesselt, die Augen entzückt") oder dem Graziendichter zu Ehren seinen Ausgangspunkt gewählt;

1) Die Rechtschreibung der Zukunft behalte ich absichtlich bei.
2) Deutsches Wörterbuch von Jakob u. Wilh. Grimm.
3) Philos. Bibl. Bd. 111 (Dürr), in freier Verwendung.

freilich ist das Motiv selbst allgemein bekannt. In diesen Kreis gehört noch teilweise Wilhelm Heinses „Laidion oder die Eleusinischen Geheimnisse"[1]) (1773—1774). Ich hätte keinen Anlaß, den Roman zu erwähnen; denn Wendungen wie von dem „schönen Geist", der „aus dem Gesichte strahlt", sind schon bekannt, nur auf ihre weite Verbreitung sei hingewiesen. Lehrreich ist dagegen die allgemeine Sehnsucht nach einem Elysium auf Erden, das sich freilich jeder nach seiner Art ausmalt; noch in Goethe und Schiller wirkt dieses Verlangen nach Flucht aus der platten Wirklichkeit, nach einer Vita nuova machtvoll fort, und manches wird nur dadurch verständlich. Eine Stelle aus der Vorrede (S.14 f.) erinnert sogar unmittelbar an Goethes Fragment „Die Geheimnisse" (1784—1785): „In unserm Kloster oder unsrer Akademie ist nicht eins von den Geschöpfen, die nur leben, um zu essen und zu trinken und sich zu begatten"; vielmehr hat jeder von den „Einsiedlern" schon „viele Menschen glücklich gemacht, seinem Vaterlande genützt" und will nun hier „den Abend des Lebens, wie einen schönen Sommerabend, in Ruhe genießen, ohne dabei die Pflichten eines edlen Geistes gegen die menschliche Gesellschaft zu verabsäumen". Auch hier kehrt die Vergöttlichung der Schönheit wieder (die irdische, die himmlische Aphrodite). Schiller kannte die Schrift. Ein Gedanke, der auf folgendes hinweist, möge sich anschließen: „Die körperliche Schönheit gefällt überall dem Auge, und die geistige, die Grazienschönheit, überall der Seele." Aus solchen Grundlagen wachsen Schillers Anschauungen hervor und darüber hinaus; dagegen konnte er nicht wissen, daß Kant in seinen Vorlesungen ähnliche Fragen behandelt hatte. Eine Bemerkung für alle. „Ein Frauenzimmer ist venusta, wenn ihre Schönheit mit den Reizen der Grazien verbunden ist, pulchra aber, wenn ihr diese fehlen." Er unterscheidet, gleich den eigentlichen „Grazienschriftstellern", körperlichen und idealischen Reiz; letzterer „hat gemeiniglich die Moralität zum Gegenstande".[2]) Die meisten freilich (wie Heinse, Rousseau usw.) fordern den Zauber der Tugend, um den Sieg der Liebe zu verschönern.

1. Die Entwicklung des Begriffes Anmut.

Der Dichter der „Götter Griechenlands" knüpft an eine bekannte Erzählung in Homer (Il. XIV V. 197 ff.) an. Hera entlehnt, um ihren Gemahl zu betören, von Aphrodite den kunstreichen Gürtel, dem starker Liebeszauber anhaftet (*φιλότης — ἵμερος — ὀαριστύς — πάρφασις*). Schillers Deutung ist immerhin gewaltsam, teilweise im Sinne der Zeit rationalistisch; in Wirklichkeit handelt es sich um Erweckung sinnlichen Verlangens, um einen fast typischen Fall. Vielleicht hatte er die Zusammenhänge nicht in Erinnerung. Jedenfalls bleibt dies für die Ergebnisse ebenso

1) Sämtl. Schriften, her. von Heinrich Laube, Leipzig 1838 (Bd. 5), I 18.
2) Coll. anthrop. = Brauer, 1779 (nach Schlapp).

belanglos wie etwa einige befangenen Auslegungen in Lessings Laokoon. Er findet darin, was er sucht.

Der Gedankengang bietet keinerlei Schwierigkeit; doch sind die Ziele zu beachten, denen die Darstellung zustrebt, zunächst Unterscheidung zwischen Anmut und Schönheit. Die „Differenz" mit Winckelmann, worauf er später anspielt, ist nicht sonderlich groß. Auch letzterer als wesensverwandte Natur scheidet grobsinnliche Antriebe aus dem Begriff des Liebreizes aus und ist mit ihm in der Forderung himmlischer Grazie einig. Watelet, nach der üblichen Auffassung, schreibt Grazie hauptsächlich der Kindheit und Jugend, dem weiblichen Geschlecht zu[1]), Shaftesbury dehnt sie auf Landschaften und Tiere (Schwalben) aus, was Schiller seiner Weltanschauung entsprechend, die nur dem Menschen Freiheit zuerkennt, ablehnen muß. Letztere Art kann ihm höchstens als Sinnbild gelten. Als weiteres Kennzeichen stellt er die Bewegung auf (Mendelssohn!) und bereitet damit den gegensätzlichen Begriff der „architektonischen Schönheit" vor; objektive Beschaffenheit gegen Kants subjektive Auffassung. Wichtig ist diese Feststellung vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus: auch die Anmut bildet eine tatsächliche Eigenschaft, nicht etwa bloß eine Pose, wie man früher alle Naivität auffaßte. „Magisch" bedeutet in diesem Gedankenkreis dasselbe: aus der „dämonischen Freiheit" (den rein menschlichen Gemütskräften) entspringend. Alles Nachfolgende bleibt dunkel, wie es in der Tat Anlaß zu Mißverständnissen gegeben hat, wenn man in diesem Punkte fehlgeht, in der zweiseitigen Auffassung der Natur, wie dies Schiller voraussetzt: allgemeine und nur dem Menschen vorbehaltene N. Erstere ist in beschränktem Maße krafterfüllt und kann unter günstigen Bedingungen organisch Vollendetes, nicht etwa unbedingt Starres und Totes, hervorbringen; aber die „Vernunft" ist das „Prägorativ", das Vorrecht des Menschen. Dafür müssen wir, wo es sich um ästhetische Fragen handelt, den Ausdruck „Seele" einsetzen, wozu er uns selbst die Genehmigung, hier wie öfters, erteilt (Seele als bewegendes „Prinzip"). Auch den vieldeutigen Begriff „Empfindung, empfindender Geist" verwendet er einigemal in dieser Bedeutung. Die kantische Terminologie hat seiner Einbürgerung viel geschadet. Ein weiterer Gegensatz bereitet sich vor: „Natur und Sittlichkeit, Materie und Geist, Erde und Himmel (wobei man das „Und" sperren möchte) fließen wunderbar schön in seinen Dichtungen zusammen." Der Grieche brauchte nicht zu „erröten", nicht zu „zittern", wenn er der Stimme der echten Natur folgte. Daß Schiller die Antike noch als unbedingtes Ideal einschätzt, ist ein Fingerzeig, daß er sein letztes Wort noch nicht gesprochen hat. Aber die Gedanken wirken in ihm fort und fort, bis zu völliger Klärung. Keiner unsrer Großen ist so gleichmäßig und rastlos in geistiger Arbeit aufgegangen. Wie Goethe sagt, daß Schiller mit jedem Tage vorwärts schreite.

Vom reinen Natursinn der Griechen, dem Schulbeispiel eines unver-

1) L'art de peindre, Paris 1760.

bildeten Volkes, schallt es, das Echo Rousseaus verstärkend und klärend, in allen Gebüschen und auf den Höhen des deutschen „Parnasses". Schiller, der immer das Allgemeine, was in dem einzelnen liegt, zu erfassen strebt, leitet daraus mit genialem Scharfblick die zwei Grundrichtungen ab, die er in Goethe und Kant verkörpert findet: den intuitiven und den spekulativen Geist. „Was Sie aber schwerlich wissen können (weil das Genie sich immer selbst das größte Geheimniß ist), ist die schöne Übereinstimmung Ihres philosophischen Instinktes mit den reinsten Resultaten der speculirenden Vernunft," so schreibt er in dem berühmten Brief an Goethe.[1]) Es ist dies ein notwendiges Ergebnis der geistigen Entwicklungsgeschichte, nachdem die Frage einmal durch Rousseau und Vorgänger in Fluß gebracht worden war. Auch Goethe bemerkt gelegentlich, daß in den griechischen Mythen schon alle Weisheit der Welt (selbst das Luftschiff!) im Keim geborgen liege. Bezüglich des Verhältnisses der intuitiven und spekulativen Richtung verweise ich auf ein Urteil von Hermann Lotze, der mit Recht in den „geistigen Urerlebnissen" die Anfänge und Grundlagen aller gedanklichen Tätigkeit erblickt; „die Wissenschaft aber ... ist immer der Versuchung ausgesetzt, ... das denkende Erkennen als das Ganze oder den Gipfel des geistigen Lebens anzusehen". Wir können hier die Frage, die an anderer Stelle (Analyse und Synthese) wiederaufgenommen wird, nur andeuten.

Die Form der Darstellung erklärt sich von selbst. Schiller geht von einem bestimmten Beispiel aus, entgeht aber nicht der Gefahr zu rascher Verallgemeinerung. Das kommt heute wie gestern vor. Das Ich von den Dingen ganz zu scheiden ist unendlich schwer und alles Lebendige vieldeutig. Weil aber seine Erlebnisse sich auf innere Erfahrungen und auf Beobachtungen gründen, verlieren sie nichts von ihrem allgemeinen Wert. Daran schließt sich die philosophische oder deduktive Begründung. All das erinnert an Lessings Laokoon (Anfang): in beiden Fällen ein Lehrgegenstand, woraus durch Folgerung, Einschränkung, Erweiterung allmählich die (meist schon vorher gewonnenen) Erkenntnisse erschlossen werden. Doch ist diese Ähnlichkeit nur zufällig, aus der Eigenart des lehrhaften Verfahrens zu erklären. Schiller sucht sich und andere zu unterrichten, zunächst in „populärer Diktion". Er erscheint gerade in unserem Aufsatze als ein Strebender, der, mit den Kantischen Kritiken nunmehr vertraut, seine eigenen Bahnen zu gehen beginnt. Bezeichnend für ihn, und zwar nicht nur für den Satzbau, ist die häufige Verwendung der antithetischen Form. Aus dem Gegensatz zur Synthese, aus dem Zwiespalt zum Einklang, dahin zeigt die Richtung seines Weges. Leise und verhalten zittert durch manche Zeile das elegische Lied von der Schönheit des Ehedem, und der positive Akkord der wiederzuerringenden Einheit in der neuen, dritten Natur klingt vor. Durch diese Belebung von innen heraus gewinnt die Lehrdarstellung den Anhauch der Lebensdarstellung, d. h. der Kunst.

1) 23. Aug. 94; III S. 472.

2. Die Grundlagen der Schönheit.

Es ist natürlich unmöglich, die nicht leichten Ausführungen, die sich bis zur Auseinandersetzung mit Kant erstrecken, in der Schule bis ins einzelne zu behandeln; aber die Gedanken über die architektonische Schönheit, die Bestimmung der Schönheit überhaupt sowie die tiefere Herleitung der Anmut aus ihren Ursprüngen, die zum Teil das Wichtigste des Aufsatzes enthalten, sollten den Schülern der obersten Klassen kein Buch mit sieben Siegeln bleiben. Vieles ist von unvergänglichem Werte. Der Lehrer des Deutschen hat doppelten Anlaß, sich eingehend damit zu beschäftigen, und es wäre nur zu wünschen, daß sich solche Worttaten weiteren Kreisen mitteilten. Die Terminologie erschwert das Verständnis; sie erfordert deshalb eine Übertragung in unsre Ausdrucksweise. Kühnemann urteilt mit Recht: „Wir verstehen es (ein philosophisches Werk) erst, wenn wir es aus seinen Motiven in unseren Worten, in der wissenschaftlichen Sprache der Gegenwart lesen"[1]), d. h. nicht Buchstaben und Begriffe aufschnappen, sondern das Lebendige, den Geist zu erfassen suchen. Doch werden wir die ästhetische Fachsprache tunlichst vermeiden, um nicht einem Übel durch ein anderes zu begegnen.

Von einigen zugrunde liegenden Anschauungen, welche zur Erklärung der verwickelten Gedankengänge beitragen, muß zuerst die Rede sein. Der Naturbegriff Schillers ist vielfältig, je nachdem er von logischer, ästhetischer oder moralischer Warte aus urteilt. Hauptsächlich die beiden letzteren Gesichtspunkte kommen hier in Betracht. Die Natur ist mit Kräften erfüllt, die aus sich bestimmte organische Formen erzeugen, aber sie ist teils durch das Maß der Kraft, teils durch die hemmende Einwirkung von außen bedingt. In diesen Gedanken berührt er sich mit Herders und Goethes Auffassung. Auch wirkt in ihm die Rousseausche Vorstellung der Natur als der liebreichen Mutter, der Quelle aller Gesundheit fort, was Berta Mugdan mit Recht hervorhebt. Eine wirkende Macht also, die ihre eigenen Zwecke verfolgt und mit Zwang verfährt. Erst vor dem Menschen macht sie halt und teilt „das Regiment mit der Freiheit". Dieser allein kann in den „Ring der Notwendigkeit" eingreifen und durch Handlung und Tat eine neue Kette von „übersinnlichen" oder, wenn dies deutlicher klingt, überindividuellen Leistungen beginnen. Zu einer solchen Möglichkeit befähigt ihn die Freiheit, eines der drei Postulate Kants, das „aus der nothwendigen Voraussetzung der Unabhängigkeit von der Sinnenwelt und des Vermögens der Bestimmung seines Willens, nach dem Gesetze einer intelligibelen Welt" entspringt.[2]) Sie betätigt sich in dem Sieg der höheren geistigen Kräfte über den Zwang sinnlicher Antriebe. Schiller unterscheidet den sinnlichen und den vernünftigen Teil im Menschen, später wirkliche und wahre menschliche Natur, die „nicht

1) Analytisch und Synthetisch (Archiv f. syst. Philos., N. F. 1. Bd. 1895) S. 169.

2) Krit. d. prakt. Vernunft („Über die Postulate").

anders als edel sein kann" (Über n. u. s. D.). Es liegt also der Gedanke zugrunde, daß die Natur für den Menschen sorgt, bis er mündig und selbständig geworden ist, eine Synthese von Rousseau und Kant. Goethe dagegen trennt den Menschen nicht von dem großen Zusammenhange. Schillers Auffassung erweitert sich. Schon 1795 („Der Genius", Natur und Schule) preist er „des frommen Instinkts liebende Warnung", was keine poetische Redensart sein soll (vgl. „Kolumbus"). Es ist überhaupt eine Lieblingsanschauung von ihm, die auf Leibniz zurückgeht, daß „beide Weltordnungen, die physische, worin Kräfte, und die moralische, worin Gesetze regieren, genau aufeinander berechnet und innig miteinander verwebt" seien. Gute Handlungen bedeuten demnach auch Erhaltung und Förderung der Natur, welche die Grundlage zur Erhöhung der Menschheit bilde.[1] Ein bedeutender Gedanke. Goethe bezeichnet den Menschen sogar als einen Versuch der Natur, über sich hinauszukommen. Die nähere Handhabe bietet jedoch Kant zu der Ergänzung dieses Gedankenkreises. Die Schönheit können wir eine „Gunst der Natur" nennen, weil sie über „das Nützliche noch Schönheit und Reize so reichlich austeilete". Daher verdient sie Liebe und Achtung. „Wir fühlen uns in dieser Betrachtung veredelt: gerade als ob die Natur ganz eigentlich in dieser Absicht ihre herrliche Bühne aufgeschlagen und ausgeschmückt habe" (Kr. d. U., II § 67).

Kant unterscheidet freie (pulchritudo vaga) und die bloß einem Begriffe anhängende (adhaerens), also bedingte Schönheit (I § 16). Zu ersterer gehören Blumen, Arabesken, zu letzterer Gebäude, auch die menschliche Gestalt. Etwas Richtiges enthält diese Behauptung. „Das Blümlein Wunderschön" (Vergißmeinnicht) kann nur der Botaniker linnéisch anblicken, bei einer Maschine fragt jedermann nach dem Zweck und ist „intellektuell" zufriedengestellt, wenn er das Zusammenwirken der Teile zu einem Ganzen begriffen hat. Dennoch ist Kant in seinem Bestreben zu zeigen, was reine Schönheit ist, im Kampfe gegen eine herrschende Zeitrichtung zu weit gegangen. Die Rationalisten hatten eben das Schauen mit dem Auge des Gemüts verlernt, sie dachten und sahen begrifflich. Es gibt noch Leute genug, die überall nur nach Zweck oder Nutzen fragen. Schiller erweitert nun den Kreis des Ästhetischen. Von den anderen Lehrsätzen Kants, die zum Verständnis notwendig sind, erwähnen wir folgende. „Der Geschmack am Schönen ist einzig und allein ein uninteressiertes und freies Wohlgefallen", d. h. ohne begehrliches Verlangen, ohne begriffliche Gehirnarbeit, ohne moralisches Beteiligtsein. Was bleibt demnach für die ästhetische Betrachtung des Schönen übrig? Sie besteht im freien Spiel, im Gleichgewicht der Gemütsvermögen, ohne daß eines von ihnen sich vordrängt oder herausgefordert wird. Die Einbildungskraft allein bringt „Unsinn" hervor. Vielleicht ist sie im genialen Dichter mit dem Verstande verbunden (I § 1). Hebbel meint ähnlich, das Schöne entstehe, „sobald die Phantasie Verstand bekommt". Damit wä-

[1] Über den moral. Nutzen ästhetischer Sitten (1793—96).

ren wir bei Goethes sinnlich exakter Phantasie, die alles in sich vereinigt, angelangt. Für uns ist die Vorstellung, die noch Schiller ausführlich begründet, daß das Schöne der bildenden Kunst sich zunächst an die Anschauung, in der Dichtung an die Einbildungskraft und das Gemüt wende, so selbstverständlich, daß wir kurz darüber hinweggehen dürfen. Die Betrachtung stellt den ganzen Menschen, seine Ursprünglichkeit wieder her. Bemerkenswert ist noch, daß Kant in der Kunst die Darstellung „gleichsam einer andern Natur" erblickt, und zwar nach ebenso „natürlichen Prinzipien" wie denen, wonach der „Verstand die empirische Natur auffaßt". Sie ist demnach eine Art von Unterhaltung, „wo uns die Erfahrung zu alltäglich vorkommt". Es sind dies Gedanken, denen wir schon früher begegneten (z. B. bei Dubos, Winckelmann). Auch die Begriffe „organisch" und „technisch" finden sich in der Kritik der Urteilskraft. „Ein organisirtes Product der Natur ist das, in welchem alles Zweck und wechselseitig auch Mittel ist" (II § 66), also ohne jeglichen „blinden Naturmechanism". Ein solches trägt in sich „bildende Kraft", wodurch es die Materie formt. Kant bezeichnet diese „unerforschliche Eigenschaft" als ein „Analogon des Lebens", doch nur bedingungsweise, weil man sonst der Materie eine Art Seele zuschreiben müßte. Hier nähert er sich der Herderschen Anschauung, die er sonst als phantastisch bekämpft, ohne sie jedoch anzuerkennen. Auf Schiller dagegen, der die Frage von ästhetischer Seite aus anfaßte, wirkten Gedanken wie: „Das Ding ist selbst ein Zweck" oder „sich selbst organisierende Wesen" anregend und fruchtbar. Das Kunstwerk muß den Eindruck der Natur hervorrufen. An anderer Stelle (II § 61) handelt Kant von der Möglichkeit, daß man sich „die Natur als durch eigenes Vermögen technisch denken könne". Wir können dafür bildnerisch oder bildend einsetzen. Technik ist also Formung oder Ausdruckkraft eines inneren Prinzips, sei es in der Natur oder in der Kunst. Schließlich ist noch zu beachten, daß Schiller auch hier vorzugsweise das natürlich oder plastisch Schöne vorschwebt. Auf den musikalischen Bestandteil, dem mindestens die gleiche Bedeutung zukommt, geht er mit Beziehung auf die Lyrik erst in dem Aufsatz über naive u. s. Dichtung ein. So sehr herrscht die plastische Vorstellung in der klassizistischen Epoche vor, obgleich sie seiner Eigenart teilweise ferner liegt.

Nunmehr können wir die Hauptgedanken erledigen, ohne uns bei den Begriffen Zweck, Vollkommenheit zu lange aufzuhalten. Schiller wendet sich damit gegen die „Vollkommenheitsmänner" Baumgarten und Nachfolger. Architektonische und organische Schönheit bedeuten das gleiche. Es kommt nur auf die richtige Einstellung, die Betrachtungsweise an. Wenn wir einen blühenden Baum sehen, so tritt im empfänglichen Menschen der Gedanke an den nüchternen Begriff und den Zweck zurück, und die Form zwingt ihn, dem Baume Selbständigkeit in sich, „Person" zu verleihen. „Das schöne Produkt darf und muß sogar regelmäßig sein, aber es muß regelfrei erscheinen."[1]) Schiller geht in seiner

1) An Körner, 18. Febr. 93 (III S. 257).

besonderen Absicht bis zu dem äußersten Fall und erklärt, eine „schöne Menschengestalt", selbst wenn sie mit dem „rohen Instinkt eines Tigers" ausgestattet wäre, könnte in ästhetischer Betrachtung noch den Eindruck größter Schönheit machen. Hermann Lotze bemerkt dazu: „So entschieden und unbefangen wie in dieser merkwürdigen Stelle mag die völlige Gleichgültigkeit der schönen Form gegen ihren Inhalt kaum jemals behauptet worden sein." Er wendet sich gegen die formalistische Richtung Zimmermanns u. a., die dem Schönen alle Kraft und Innerlichkeit ausziehe, es zum leeren Spiel entwürdige. Davon kann jedoch bei Schiller keine Rede sein. Dieser sieht vielmehr hierin ein Anzeichen der Entartung der „feinsten Kultur des Geschmackes", indem „eine gewisse Klasse von Kennern" bloß mehr für das Wie, die „Magie" der angewendeten Kunstmittel, Sinn zeige. „Alter und Kultur führen uns dieser Klippe entgegen, und diesen nachteiligen Einfluß von beiden glücklich besiegen ist der höchste Charakterruhm des gebildeten Mannes." Dem „Extrem" (d. h. dem Mangel an Frische und Empfänglichkeit) haben sich die Franzosen am meisten genähert, „und wir ringen, wie in allem so auch hier, diesem Muster nach".[1]) Zugleich verwirft er die blinde (naive, südländische) Leidenschaftlichkeit, die Poesie und Wirklichkeit verwechselt. Ein geläuterter Kunstgeschmack erfreut sich am Was und Wie, an dem Ganzen als Einheit. Schiller verfolgt mit der Feststellung der architektonischen Schönheit eine besondere Absicht. An Kants Erklärung des Schönen empfindet er alsbald, daß sie „subjektiv rational" sei[2]), also die objektive Beschaffenheit nicht berücksichtige. Die Kritik der Urteilskraft gibt selbst eine Handhabe dazu: „Zum Schönen in der Natur müssen wir einen Grund außer uns suchen" (I § 23); ferner: „Das Schöne erfordert die Vorstellung einer gewissen Qualität des Objekts, die sich auch verständlich machen und auf Begriffe bringen läßt (wiewohl es im ästhetischen Urteil darauf nicht gebracht wird)."[3]) Nach Windelband hätte er sich überhaupt auf das ähnliche Verfahren Kants berufen können, der ebenfalls untersucht, „wie Erfahrungsinhalte an Größe oder Kraft beschaffen sein müssen, um zwar nicht selbst erhaben zu sein, aber das Gemüt in den Zustand zu versetzen, worin sie als erhaben beurteilt werden". Allen Gegenständen, sei es in Natur oder Kunst, müssen gewisse Eigenschaften oder Merkmale anhaften, welchen die Kraft innewohnt, das Gemüt in ästhetische Stimmung zu versetzen. Nicht auf das Ich und seine Tätigkeit allein kommt es an, sondern auf eine Wechselwirkung zwischen Person und Gegenstand. Sobald eine dieser Bestimmungsmächte ausscheidet, bleibt Halbheit zurück. Wenn aber beide die Voraussetzungen erfüllen, wenn sie sich im Einklang finden, dann entsteht jene Harmonie, welche das Grundzeichen des Schönheitsgefühls bildet. Alles Ästhetische strebt nach Wieder-

1) Über d. Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen (Schlußabschnitt).
2) An Körner, 25. Jan. 93 (III S. 236 ff.).
3) Kr. d. U. § 29 Anm.

herstellung der Einheit in einer erhöhten Welt. Diese Anschauung der deutschklassischen Richtung erfordert von selbst, daß Kunst und Wirklichkeit nicht zusammenfallen, was übrigens sogar der bewußteste Naturalismus nicht zustande gebracht hat. Nunmehr können wir die Ergebnisse zusammenfassen. Es gibt einen objektiven Bestandteil des Schönen, wodurch der Gegenstand der Anschauung entgegenkommt, Anziehungskraft ausübt. Die organische Schönheit ist das Werk der Natur, die damit dem Menschen eine „Gunst" erweist. Die körperliche Ausstattung bliebe (eine Zeitlang) schön, selbst wenn seelische Kräfte fehlten, ja der „Instinkt eines Tigers" darin wirkte. Schiller erklärt später, durch Hirt angeregt, daß manche Darstellungen der griechischen Plastik eher „peinlich" als „schön" seien.[1]) Diese Empfindung reicht sicher in frühere Zeit zurück. Auf bekannte Kunstwerke (den schlafenden Satyr usw.), die bloß animalisches Leben ausströmen, trifft dies unbedingt zu. Es gibt ferner eine satanische Schönheit, woran er freilich nicht denkt. Auch diese Formen sind nicht ohne Inhalt. Schiller schränkt übrigens seine Aussage nachträglich ein. Die „Idee der Menschheit" hat „mittelbar" auch die architektonische Schönheit bestimmt. Ferner bestehen für die „Schönheit des Baues, als bloßes Naturprodukt" ebenso naturgemäße „Perioden der Blüte, der Reife und des Verfalls". Sie endigt, wenn die „Masse" (Obesität") allmählich die „Form" vernichtet, der lebendige Bildungstrieb schwindet. Natürliche Schönheit; aber die Anmut ist etwas anderes.

Schiller hat die „Analytik des Schönen", die er als Fortsetzung der Kalliasbriefe in Aussicht stellte, nicht ausgeführt. Deshalb fehlt der Schlußstein in unserem Aufsatze. Um so notwendiger erscheint es, den betreffenden Abschnitt nach seinen Kerngedanken in der Schule zu behandeln; denn sonst bleibt der Jugend eine seiner bedeutendsten Leistungen auf ästhetischem Gebiete versagt. Es handelt sich um die in ihrer Einfachheit unübertroffene Bestimmung des Wesens der Schönheit. Schiller erklärt, aus einigen Kantischen Sätzen die Anregung geschöpft zu haben, z. B.: „Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht."[2]) Befruchtend wirkten noch andere Gedanken: von den organisierten Wesen als Selbstzwecken, von der Freiheit als Unabhängigkeit und als Selbstbestimmung. Wir können das Werden des Gedankens Schritt für Schritt verfolgen. Winckelmann bewies, mehr durch Beispiel als Lehre, daß sich mit der Form des Kunstwerks ein bestimmter Gefühlsinhalt verknüpfen lasse. Schiller geht einen Schritt weiter, indem er, durch Kant angeregt, mit Bewußtheit behauptet, daß man eine „Idee" in den Gegenstand hineintragen könne. In der Rezension „über Matthisons Gedichte" (1794) vervollständigt er den Gedankenkreis. „Es gibt zweierlei Wege, auf denen

1) An Goethe, 7. Juli 97 (V S. 216f.).
2) Kr. d. U. I § 45.

die unbeseelte Natur ein Symbol der menschlichen werden kann: entweder als Darstellung von Empfindungen oder als Darstellung von Ideen." Wir sehen einstweilen von allem Näheren ab, um die Linie der Gedankenfolge nicht zu unterbrechen. Aus diesen Grundlagen im Verein mit der produktiven Geisteskraft wächst nun — und alles Wachstum bleibt letzten Grundes unerklärlich — der geniale Einfall hervor: „Freiheit ist Natur in der Kunstmäßigkeit," oder: „Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung." In den Briefen über die ästhetische Erziehung (15) gibt Schiller demselben Gedanken die bestimmtere Form: Schönheit = „lebende Gestalt". Ein unvergleichlicher Fortschritt gegen frühere Versuche ist damit erreicht. Die „Idee", welche der Mensch in den Gegenstand überträgt, ihm leiht, ist die der „Autonomie", des Voninnenbestimmtseins. Die ästhetische Betrachtung, das erste „liberale Naturverhältnis", duldet nichts Unfreies. Allen Wesen, die sich durch ihre Form dazu eignen, gesteht sie Gleichberechtigung zu. Dem Adler, der sich aus eigener Kraft in die Lüfte zur Sonne erhebt, verleiht sie die Königsgabe des Menschen, himmelwärts aufzustreben, sei es aus todverachtendem Heldenmut oder in flammender Sehnsucht der Sonne entgegen, zu den „Gefilden hoher Ahnen". Und zum Danke dafür entfalten die Dinge ihre ganze Schönheit, aus den Erscheinungen strahlt das Licht, das die Seele ausströmt, zurück. Der große Welterlösungstag dämmert für die Natur auf. In höherem Glanze prangt die Aue, lieblicher duften die Blumen, da alle Kreatur aus dem Zwangsjoche der Knechtschaft erlöst ist und auch ihre Gegengabe spendet. Karfreitagszauber: das eine Wort ruft mit unvergleichlicher Wirkung die ganze Stimmung wach. In der Seele des Betrachtenden sind alle Wünsche, alle Gier nach Besitz und alle Lüsternheit, verstummt, und reines Licht, innige Liebe durchfluten sie.[1])

Einige Einschränkungen sind notwendig. Wohl gilt die Voraussetzung der Interesselosigkeit für die ganze Kunstbetrachtung, aber die Leihe ästhetischer Ideen oder des „Tiefsten, Besten" der Innerlichkeit mehr für die Naturdinge (Beseelung!) als für die großen, gestalteten Kunstschöpfungen. Letztere enthalten „meist" mehr, als der Betreffende zu geben hat, besitzen deshalb vor allem anregende und aufrüttelnde Kraft zu innerem Tätigsein. „Die großen Dichter sind Seher, und was ihre Phantasie schaut, das ist für uns andere eine Offenbarung" (Th. Ziegler). Der Gedanke Schillers, daß die Vernunft Ideen (hier mehr = Begriffe) aus den Erscheinungen „herausziehe", gewinnt in diesem Zusammenhang und in Beziehung auf Goethe besonderen Inhalt. Ein tiefsinniges Wort Goethes möge dies wenigstens andeuten: „Der Geist des Wirklichen ist das wahre Ideelle." Zwischen seiner Entdeckung der Metamorphose und der Schillerschen Bestimmung der Schönheit bestehen gewisse allgemeine Ähnlichkeiten. Beides sind „Ideen", Ergebnisse eindringlicher Beschäftigung, Gedankeneinheiten, die plötzlich auftauchen und das Vielerlei erklären.

1) Genaueres in dem zweiten Abschnitt der Gesamtdarstellung Schillers.

Oft handelt es sich jedoch um Einfälle, die klarer Nachprüfung nicht standhalten. Beide Sätze gleichen sich ferner darin, daß sie bloß das Allgemeine festhalten und der Einzeluntersuchung noch ein reiches Feld zur Tätigkeit eröffnen. Ästhetische Ideen sind dagegen etwas wesentlich anderes. Aus Kants Ausführungen[1]) geht hervor, daß es sich um Erweiterungen von Begriffen handelt, indem die Vernunftidee oder auch der logische Begriff vorausgesetzt, aber durch einen unbegrenzten Gefühls- oder Bedeutungsinhalt bereichert wird. Alles Dichterische ist Hinausstreben über die verstandesmäßige Grundlage. Im Zusammenhalt mit der Entwicklung des Begriffs Symbol (I § 59) ergibt sich, daß Kant damit in der Tat etwas Ähnliches wie Symbol meint, allerdings ohne genauere Sonderung von dem Allegorischen. Idee ist nach Schiller Übertragung einer übersinnlichen, d. h. seelischen Empfindungs- oder Gefühlseinheit auf die Gegenstände; daneben sind ebenso „Projektionen" aller möglichen Gemütsstimmungen möglich. Dadurch gewinnt das Naturwesen an Bedeutung. In dem Worte Erscheinung liegt nach Th. Ziegler dreierlei: „Die Bildlichkeit und Anschaulichkeit des ästhetisch Wohlgefälligen fürs erste, die Loslösung vom bloß Stofflichen fürs zweite: es ist ein Ätherisch-Luftiges, Durchsichtiges und Durchscheinendes", und drittens steht damit im Zusammenhang, daß „es als Erscheinung Erscheinung ist von etwas, daß es etwas bedeutet und Inhalt und Sinn hat" (S. 130). Schiller spricht den Gedanken der Naturbeseelung, die insbesondere Herder seiner Eigenart entsprechend unwillkürlich geübt hat, zuerst mit aller Bewußtheit aus; aber er bleibt nicht bei dem Individualismus, der nur sich in die Wagschale wirft, stehen und beachtet auch das Objekt. In der Tat sind die holden Gaben der Natur mehr dazu da, daß wir sie dankbar genießen, als daß wir ihnen unser individuelles Gefühl gewaltsam aufdrängen. „Je offener wir für diese Genüsse sind, desto glücklicher fühlen wir uns."[2]) Windelband hebt an der Begriffsbestimmung insbesondere hervor, daß Schiller dem „bedeutungslosen Schönen" von vornherein allen Boden entzogen habe, ferner: „Hier sieht man vielleicht am einfachsten, wie alle die heutigen Theorien der „Einfühlung" nur die mühseligen Versuche sind, mit den Mittelchen der empirischen Psychologie die Kantisch-Schillersche Idee dem alltäglichen Bewußtsein mundgerecht zu machen" (S. 408). Wer bloß verlangt, daß sein derzeitiges Erfahrungsich aus dem Spiegel des Kunstwerks ihm entgegenschaue, schätzt das Wesen des Genies gering ein. „Den Geschmack kann man nicht am Mittelgut bilden, sondern nur am Allervorzüglichsten," und es ist auch ein verfängliches Unternehmen, von der Linie ausgehend das ästhetische Verhalten Goethes Faust oder einer Beethovenschen Symphonie gegenüber bestimmen zu wollen. Daß Schiller endlich den hohen Begriff nicht mißbraucht, beweist eine Äußerung Kants. Die Freiheit... „ist die einzige unter allen Ideen der Vernunft, deren Gegenstand Tatsache ist, und unter die scibilia mit gerechnet werden

---

1) I § 49. 2) Dichtung u. W. (13).

muß".[1]) Naturdingen leihen wir die Freiheit, einem Sokrates nicht: das entspricht Schillers Anschauung.

„Anmut kann nur der Bewegung zukommen"; doch schränkt Schiller diese Forderung gleich ein. Wir wollen zuerst andere Ansichten hören, wobei ich mich, wie immer, mit wenigem begnügen muß. Nach Herbert Spencer beruht sie auf dem geringsten Kraftaufwand (z. B. beim Tanzen), indem er die Frage „realistisch" behandelt, im Gegensatz zu Schiller, und die letzte Höhe nicht erklimmt. Doch deckt die Anwendung des Energiebegriffes einen wichtigen Zug auf, den übrigens auch unser Aufsatz andeutet. Guyau bezeichnet von geistiger Warte aus Freude und Wohlwollen als die Grundquellen, genauer: „La grâce est l'expression visible de ces deux états: la volonté satisfaite et la volonté de satisfaire autrui."[2]) Dieses Urteil, wie ebenso das andere, daß die höchste Aufgabe der Kunst sei, das Herz, als den Mittelpunkt des Lebens, schlagen zu machen, hätte Schiller nicht befremdet. Ein schlafendes Kind erscheint anmutig, weil sich alle Gemütskräfte noch in freundlicher Vereintheit befinden. Wir erleichtern uns überhaupt den Einblick, wenn wir den erst später gewonnenen Ausdruck „Naivität" einsetzen. Ursprüngliches Menschentum kann sich zwar, ohne bewußte Empfindung, mit verletzender Roheit äußern; aber derbe Natürlichkeit scheidet hier, wo es sich um Anmut handelt, und auch späterhin aus. Dazu stimmt, daß sich diese Eigenschaft nicht künstlich erlernen läßt, sie wirkt vielmehr in ihrem Zerrbilde lächerlich. Aus der Höhe können nur Blitze niederfahren, während in der Tiefe Wölfe mit den Wölfen heulen. Daher seine scharfen, echt Schillerschen, weil aus tiefernstem Empfinden hervorgehenden Schläge gegen die „zugestutzten Zöglinge der Regel", gegen undeutsche Geckenhaftigkeit.

Der schöne Charakter dagegen bildet eine ungetrennte Einheit, Handlung und Tat sprießen frei und absichtlich aus der Unmittelbarkeit hervor. Aus der echten Anmut strahlt es uns wie edle Kindlichkeit entgegen inmitten der Welt der Vorstellung und Berechnung. „Die Person ... tritt selbst an die Stelle der Natur." Die Arten der Bewegungen sind schon aus dem Aufsatz „Über das Pathetische" bekannt. Willkür widerspricht dem Wesen der schönen Seele, weil sich ein Zwischending, der Gedanke, einmischt, oder sie ist ein Zeichen der Heuchelei. Jeder tiefere Mensch empfindet sofort den Komödianten. Anmutig sind alle „Erscheinungen am Körper", die den „moralischen Empfindungszustand" kundgeben oder begleiten (Ggs. die „geschäftlose Seele"); dagegen fallen erhabene oder pathetische Gebärden außer diesen Bereich. Die schöne Seele ist nicht etwa immer und überall dieselbe, sondern individueller Gestaltung fähig, wie es nicht die Blume, sondern Arten von Blumen gibt. Ihr Wert beruht auf der ganzen Gesinnung (dem Ethos), nicht der einzelnen Handlung, die sie ausführt.

1) II § 91.

2) Les problèmes de l'Esthétique contemporaine. Quatrième éd. Paris 1897, F. Alcan.

In diesem Zusammenhang kommt Schiller auch auf die „Naturgenies" zu sprechen, worin Goethe, ganz mit Unrecht, eine Anspielung auf sich vermutete. Der Sturm und Drang hatte das kraftgenialische „Naturburschentum" reichlich genug ins Kraut schießen lassen, und Vertreter dieser Art ohne Selbstzucht gibt es zu allen Zeiten, so daß man nicht einmal anzunehmen braucht, Schiller denke an Bürger. Die Forderung, daß auch das Genie nicht wild wachsen dürfe, daß es in stetigem Vorwärtsschreiten zu der angebornen noch „erworbene Kraft" hinzunehmen, sich bilden müsse, entspricht übrigens Goethes Anschauung durchaus. In der Tat, der geniale Mensch, der sich nicht zu zügeln weiß, sinkt tiefer als der gewöhnliche.

„An einem solchen Menschen wird endlich alles Charakterzug ..., alles Seele, wie wir an manchen Köpfen finden, die ein langes Leben, außerordentliche Schicksale und ein tätiger Geist völlig durchgearbeitet haben"; denn der Mensch „soll, gleich einem Sonnenkörper, von seinem eigenen Lichte glänzen". Eine unbewußte Selbstschilderung, von der nur das „lange Leben" nicht zutrifft. Wessen „Theorie" aus dem Leben entnommen und durch das Leben getragen ist, braucht eine Widerlegung nicht zu fürchten. Schiller hat nicht nur in seiner Jugend behauptet (im Anschluß an Stahls Theoria medica 1708), daß der Geist den Körper bilde (und umgekehrt!), sondern dies auch durch seine Lebensgestaltung bewährt. Aus seinem Antlitze, wie die Zeitgenossen bestätigen, strahlte der hohe Adel seiner Seele entgegen, und Graffs Kunst hat das Edelbild geschaffen, das in der Überlieferung fortlebt. „Riemer erinnerte an Schillers Persönlichkeit. Der Bau seiner Glieder, sein Gang auf der Straße, jede seiner Bewegungen, sagte er, war stolz, nur die Augen waren sanft. — Ja, sagte Goethe, alles übrige an ihm war stolz und großartig, aber seine Augen waren sanft" (Gespr. III S. 158).[1])

3. Schiller und Kant.

Der Grazie hatte ein ganzes Zeitalter, Berufene wie Unberufene, gehuldigt, Schiller, der den Begriff der Anmut vertieft und veredelt, sieht sich durch den bewunderten Meister in einem Innersten, einer Frage der Lebensauffassung bedroht. Unmittelbarkeit und kritischer Verstand geraten in Fehde, auch in Schillers Seele selbst, der hier als Anwalt der zu Ende gehenden Richtung spricht und zu neuer Synthese den Grundstein legt. Die Auseinandersetzung mit Kant ist in ehrerbietigem Tone, doch bestimmt gehalten. Die einen sprechen rundweg von einem Mißverständnis Schillers, andere suchen Einigkeit in allen Punkten herzustellen, die dritten (wozu sich auch d. Vf. zählen möchte) „wittern" Regungen zu selbständiger Behauptung, ein allmähliches Übergehen zu anderen, sagen wir der Klarheit halber, zu Goetheschen Lebensbahnen. Übri-

1) Vgl. auch Uhle, Schiller im Urteil Goethes, Leipzig 1910, Teubner.

gens finden wir denselben Gegensatz, nur in verkleinertem Maßstab, bei Lessing (Laokoon) und Herder (1. Kr. Wäldchen). Der ganze Abschnitt ist nicht zufällige Einlage, sondern ein notwendiger Bestandteil. Er muß seine Anschauung gegen den großen Weltweisen zu sichern versuchen, allerdings ergreift er diese Gelegenheit gern. Unstreitig hat Schiller einen klareren Einblick in Kants eigentliche Lebensarbeit als Herder in die Absichten Lessings und Verständnis für die wirkliche Beschaffenheit der Menschen. Er wird der geschichtlichen Stellung des großen Weltweisen gerecht, erkennt ihre Notwendigkeit: schroffe Absage an den „groben Materialismus" und die epikureische Richtung der Modephilosophie, an den „nicht weniger bedenklichen Perfektionsgrundsatz" (Bonnet) der Anhänger und Verwässerer der Leibnizschen Lehre. Man denke nochmals an den oberflächlichen Rationalismus zurück, als dessen Vertreter sich ein „Ästhetiker" aussprechen möge: „Erleuchtung des Verstandes und Besserung des Willens (natürlich durch den Verstand!), an welchen beiden Stücken die Glückseligkeit des menschlichen Lebens einig hängt."[1]) Es mußte ein Großer kommen, der den Epikureern sagte, was Pflicht bedeute. Übrigens sind der Verstand und unter Umständen auch die Vernunft bedenkliche Ratgeber im Pflichtgemäßen. Ersterer verbündet sich leicht mit dem Triebhaften („unreinen Neigungen") und heckt Teufeleien aus, letztere mit der Phantasie, also Phantastereien. Kants Pflichtbegriff, als in reiner Erkenntnis wurzelnd, auf die Gegebenheit des Lebens — und damit haben wir vor allem zu rechnen — angewendet, versagt häufig genug; er wäre für stoische Menschen bestimmt. Schiller erkennt auch den Kritizismus, d. h. den eigentlichen Zweck, die Säuberung des Begriffs von allen unsauberen Bestandteilen an, und selbst wenn dies nicht der Fall wäre, so würde mit Hinsicht auf diesen Abschnitt als einen Bestandteil des Ganzen der gegenteilige Vorwurf ebenso von ihm abprallen wie von Lessing, daß er einige Motive im Philoktet nicht genügend hervorhebe. Soll er hier inmitten eines Gedankenganges eine selbständige Arbeit über Kants Philosophie einflechten? In den Briefen an den Herzog von Augustenburg bekennt er sich mit rigoroser Strenge zur moralischen Auffassung. Was ihn besonders als verwandt anzog, ist die erhabene Idee der Selbstbestimmung, sind die berühmten Sätze in der Kritik der praktischen Vernunft: „Pflicht! du erhabener großer Name, der du nichts Beliebtes, was Einschmeichelung bei sich führt, in dir fassest, sondern Unterwerfung verlangst . . .", ferner der Hymnus auf das moralische Gesetz („Beschluß"). Hier wird recht deutlich, was ich absichtlich wiederhole, daß Kant in beiden „Dingen" ein kosmisches Gesetz von irgendwie doch verwandter Art fühlte, daß sich auch im Pflichtbegriff und in allen, die ihn erfüllen, ein welterhaltendes und weltförderndes Prinzip offenbart, eine Art πλήρωσις τοῦ αἰῶνος. Schiller bezieht die „imperative Form" nicht gerade auf den moralischen Imperativ („Handle so, daß die Maxime deines Willens jeder-

1) Joh. Jac. Breitingers Critische Dichtkunst (1740), 1. Teil, S. 105

zeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne"[1]), sondern überhaupt auf den Zwang, den die moralische Forderung Kants ausübt; zugleich befremdet ihn dessen Urteil über den Hang „zum radikal Bösen", worin er sich unbewußt mit Goethe zusammenfindet.

Der Kern der Einwände Schillers liegt in den Sätzen: „Der Mensch ist bestimmt, ein sittliches Wesen zu sein", ferner: „Die menschliche Natur ist ein verbundeneres Ganze in der Wirklichkeit . . .", schließlich: „Es ist für moralische Wahrheiten gewiß nicht vorteilhaft, Empfindungen gegen sich zu haben" und: „Der Wille ... hat einen unmittelbareren Zusammenhang mit dem Vermögen der Empfindungen als dem der Erkenntnis": Gedanken, denen jeder Unbefangene beipflichten muß. Schiller, dem man so gern das Gegenteil vorhält, kämpft für die Rechte der Unmittelbarkeit, der edlen Naivität, Kant mehr gegen Tugendheuchelei und Schwächlichkeit. Kein synthetisch gerichteter Geist kann die Zersplitterung der Fähigkeiten in einzelne abgetrennte Fächer und die daraus entstehenden Forderungen als Lebensgrundsätze unbedingt anerkennen. Wir wissen, daß im Urteil Willenskräfte mitwirken (usw.), daß die eindringlichste Wirklichkeit für jeden im Erlebten beruht, daß es eine müßige Aufgabe ist, ihn theoretisch vom Gegenteil zu überzeugen. Nun aber, könnte man weiter fahren, sind echte Künstler und Menschen synthetisch gerichtet; also: doch es wird der Schlußfolgerung nicht bedürfen. Im Aufsatz „über das Pathetische" (Anm.) geht Schiller des näheren auf die verschiedene Beurteilung des Kantischen Pflichtbegriffes in der Allgemeinheit ein. „Gegen die Geisterwelt gehalten," bemerkt er hier, also gegen die Forderung der Idee werden wir immer „unnütze Knechte" sein, in ästhetischer Auffassung dagegen wirkt diese Idee erhaben und steigert das Selbstbewußtsein. Immer rechnet er auch mit der gegebenen Wirklichkeit. Menschen von innerem Adel bedürfen keines Zwanges, verderbte Menschen kennen nur ihren Imperativ. Auch Kant beschäftigt sich mit dem „Gesetz aller Gesetze", dem obersten Gebote des Christentums, und in glücklicher Umkehrung fertigt er die Vertreter einer selbst- und dabei gefallsüchtigen Moral ab, deren erster Glaubenssatz lauten müßte: „Liebe dich über alles, Gott aber und deinen Nächsten um dein selbst willen"; aber mit Unrecht meint er, daß das christliche „Ideal der Heiligkeit", die vollkommene Liebe, „von keinem Geschöpf erreichbar" sei[2]), jedenfalls noch eher als die Handlungsweise nach dem oft vieldeutigen und dunkeln Pflichtbegriff aus nüchterner Überlegung. Natürlich müssen sich Liebe und Werterkenntnis verbünden. Es wird in diesem Zusammenhang deutlich, was Kant zu seiner Stellungnahme bestimmte: der Widerstand gegen die Ausartungen des Individualismus (Rücksicht auf die Allgemeinheit), das Bestreben, eine sichere und allgemeinverständliche Auslegung des Gesetzes aufzustellen — gegen Deutelei und Halbheit. Eine

1) Kr. d. pr. V., I § 7.
2) Kr. der prakt. Vernunft (3. Hauptstück).

weitere Möglichkeit lehnt er nicht unbedingt ab. An anderer Stelle (Kr. d. U. I § 4) erteilt er demselben Gedanken eine Fassung, woran Schiller sicher nichts auszusetzen hatte: „Nur durch das, was er (der Mensch) tut, ohne Rücksicht auf Genuß, in voller Freiheit und unabhängig von dem, was ihm die Natur auch leidend verschaffen könnte, gibt er seinem Dasein als der Existenz einer Person einen absoluten Wert; und die Glückseligkeit ist, mit der ganzen Fülle ihrer Annehmlichkeit, bei weitem nicht ein unbedingtes Gut." Heroische Selbstbesinnung und männliche Kraft sprechen aus solchen Worten in einer Zeit, die in genußsüchtige Weichlichkeit zu versinken drohte, und es war eine geschichtliche Tat, unter gewissen Einschränkungen von dauerndem Werte, daß er sich bemühte, dem kleinen Geschlecht das Gewissen zu schärfen.

Kant hat einige Verwandtschaft mit dem Großordensmeister im Kampf mit dem Drachen. Er war in der Tat ein „heitrer und jovialer Geist", kein trübseliger Lebensverneiner; nur in Sachen des Pflichtbegriffes verstand er keinen Spaß. Aus all diesen Voraussetzungen erklärt sich, daß er Schiller, der seine Ausführungen als einen Angriff empfand, in versöhnlichem (anders gegen Herder!), ja in teilweise zustimmendem Tone, antwortete.[1] „Herr Professor Schiller mißbilligt in seiner mit Meisterhand verfaßten Abhandlung über A n m u t und W ü r d e in der Moral diese Vorstellungsart der Verbindlichkeit, als ob sie eine kartäuserartige Gemütsstimmung bei sich führe; allein ich kann, da wir in den wichtigsten Prinzipien einig sind, auch in diesem keine Uneinigket statuieren, wenn wir uns nur untereinander verständlich machen können. — Ich gestehe gerne, daß ich dem P f l i c h t b e g r i f f e gerade um seiner Würde willen keine Anmut beigesellen kann. Denn er enthält unbedingte Nötigung, womit Anmut in geradem Widerspruch steht. Die Majestät des Gesetzes (gleich dem auf Sinai) flößt Ehrfurcht ein, (nicht Scheu, welche zurückstößt, auch nicht Reiz, der zur Vertraulichkeit einladet), welche A c h t u n g des Untergebenen gegen seinen Gebieter, in diesem Falle aber, da er in uns selbst liegt, ein G e f ü h l d e s E r h a b e n'e n unserer eigenen Bestimmung erweckt, was uns mehr hinreißt als alles Schöne." Weiterhin gibt er zu, daß, wenn einmal die Tugend überall verbreitet sein sollte, „die moralisch-gerichtete Vernunft die Sinnlichkeit (durch die Einbildungskraft) mit ins Spiel ziehe. Nur nach bezwungenen Ungeheuern wird Hercules M u s a g e t, vor welcher Arbeit jene gute Schwestern zurückbeben." Auch erkennt er an: „Das fröhliche Herz in B e f o l g u n g seiner Pflicht ... ist ein Zeichen der Ächtheit tugendhafter Gesinnung."[1] Dadurch bestätigt sich das früher ausgesprochene Urteil. Die Allgemeinheit ist für diese Höhe der selbstverständlichen Pflichterfüllung noch nicht reif. Es gibt immer Leute, die Zwang notwendig haben, junge wie ältere, und ebenso Menschen, die aus innerer Herzensfröhlichkeit das Schwerste

1) Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft, 2. verm. Aufl., 1794 (Ak.-Ausg., Bd. VI S. 23 Anm.).

vollbringen, auch die Abart davon, der Liebe und Achtung fehlt. Die Behandlung des Abschnittes in der Schule ersetzt mehr als ein Kapitel dürrer Logik. Man wird auch dabei mancherlei Urteile hören, echte, halbechte und auf den Lehrer berechnete, genau wie im Leben. Zudem ist die Darstellung besonders frisch und von persönlicher Anteilnahme erfüllt. Das Ganze zerfällt in zwei Abschnitte: Würdigung und Ablehnung. Wirksame Bilder erleichtern die Aufnahme (Kopfkissen — Kinder des Hauses, Knechte — Drako usw.).

Der Satz: „Der bloß niedergeworfene Feind kann wieder aufstehen, aber der versöhnte ist wahrhaft überwunden" deutet den Weg an, den Schiller beschreitet, um sich, seine zwei Bestandteile, den jugendlichen und den besonnenen Schiller, in eine höhere Einheit zu verknüpfen. In den Kalliasbriefen 1793 bezeichnet er es als „Maximum der Charaktervollkommenheit eines Menschen ..., wenn ihm die Pflicht zur Natur geworden ist". Etwas später[1]) spricht er sich ähnlich, doch bestimmter über die gleiche Frage aus. Wer die „Vorschrift" der Pflicht „mit Freuden befolgt", steht am höchsten; denn er verknüpft Achtung mit Liebe. Damit ja keine Unklarheit entstehe, seien die beiden Hauptstufen hier nebeneinander gestellt. Der noch nicht ganz freie, aber pflichtbewußte Mensch gehorcht, weil es so sein muß. Aber es gibt auch eine Höhe der Entwicklung, zugleich der Selbsterziehung, wo die Erfüllung, nicht etwa bloß der Gesetzesparagraphen, die bloß das Zeitgemäße wiedergeben, sondern der reinsten Forderungen der Liebe zum Nächsten, zum Vaterlande, zu allem, was groß und ewig ist, zur freien, aus ganzer Seele gewählten Tat wird, wo die Aufopferung nicht mehr Zwang bleibt, sondern aus dem tiefsten Urgrund der Persönlichkeit sonnengleich hervorquillt. Edelmenschen, ohne Berechnung und ohne langes Hin und Her, freilich eine seltene Erscheinung. Das meint Schiller mit der Äußerung, daß nicht die Tat, sondern das Wesen des Menschen, sein Charakter moralisch sein solle. Im Jahre 1798 (V S. 340) schreibt er mit Beziehung auf Kant an Goethe: „Sie und wir andern rechtlichen Leute wissen ..., daß der Mensch in seinen höchsten Funktionen immer als verbundenes Ganze handelt, und daß überhaupt die Natur überall synthetisch verfährt." Es ist keine Frage, daß er sich allmählich von den Kantischen Bahnen abwendete und einem neuen Lebensideal zustrebte.[2])

4. Die „schöne Seele".

Eine „Idee", die sich doch, heute und morgen, irgendwie, teils in einzelnen Zügen, teils in annähernder Ganzheit, verwirklicht finden kann. Das Kindesalter ist vorwiegend „naiv" und von älteren Menschen solche, die sich etwas von echter Kindheit bewahren. Schillers innerstes Wesen

1) Über den moralischen Nutzen ästh. Sitten (1793—96).
2) Vgl. ferner die Besprechung des Aufsatzes „Über naive u. s. Dichtung".

strebt zur Einheit, angesichts eines „Lebens, das so oft von dem wahren Tod unterbrochen wird"[1]); deshalb läßt er gleich auf die Entzweiung des Kantischen Pflichtmenschen seine Edelform der Menschheit folgen. Schon jetzt sieht er das „Maximum der Charaktervollkommenheit", das „Siegel der vollendeten Menschheit", wie es in unserem Aufsatze heißt, darin, wenn „die Pflicht zur Natur geworden ist". Nur scheinbar lenkt er damit in Rousseausche Bahnen zurück; seinem vorwärtsstrebenden Geiste vertieft sich die Idee immer mehr.

Die Geschichte des Begriffs beginnt (wie der meisten „Ideen") in der Antike. „Ahndevoll" verknüpfen die Griechen mit „καλός" die Vorstellung des Schönen oder auch Anmutigen und des sittlich Guten; „καλοκαγαθία" ist nur eine schärfere Bezeichnung. In ihren künstlerischen Darstellungen fehlt das Motiv der schönen Seele gewiß nicht. Plato (ohnehin ein Geistesverwandter Schillers) und Plotin bildeten den Gedanken weiter aus. Erich Schmidt stellt die Verwendung des Begriffs bei Ph. Zesen fest, Pomezny leitet den Ursprung aus der gewohnten Gegenüberstellung von körperlicher Schönheit und Tugend ab und weist den Gebrauch bei Weckherlin nach. Shaftesburys Philosophie ruht auf dieser Grundlage (Harmonie, beseelte Schönheit); „denn was ist ein bloßer Körper, sei es auch ein menschlicher, und sei er noch so regelmäßig gebildet, wenn die innere Form fehlt und der Geist ungestaltet oder unvollkommen ist, wie bei einem Idioten oder Wilden?"[2]) Noch einige Urteile, die unsere Zusammenhänge ergänzen, seien hinzugefügt. Breitinger erklärt die Schönheit (vgl. die architektonische!) aus der „Vermischung der Farben, der Symmetrie der Glieder und Teile, der Lineamente und Züge". „Derowegen kann die Schönheit ohne Artigkeit sein, und eine häßliche Person kann zuweilen artig sein und artig tun."[3]) Es gibt freilich eine langweilige, eisige, aber keine durchaus leblose Schönheit; selbst schöne Naturgegenstände nehmen durch uns Leben an. Haller (Die Alpen; vgl. Lessings Laokoon XVII) preist die Herrlichkeit der Anmut:

Gerechtestes Gesetz! Daß Kraft sich Zier vermähle,
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Auch Goethe huldigt der schönen Seele, nachdem er in Frl. v. Klettenberg ihre Verkörperung gefunden hat (und in Frau v. Stein!). Es ist dies einer der Vereinigungspunkte zwischen ihm und Schiller. Dorothea, Iphigenie, die Prinzessin im Tasso sind individuelle Gestaltungen nach diesen Urbildern. Bezeichnend bleibt: er findet die Idee nicht durch Erfahrung und Denken, sondern er begegnet den „schönen Seelen" und schafft ihre Edelformen.

Schillers Hymnus preist zunächst die Grundzüge der schönen Seele, die „kein andres Verdienst hat, als daß sie ist".[4]) Dabei fällt ihm das treffende Gleichnis aus der Malerei ein: nicht harte Zeichnung, sondern

---

1) An Körner, 10. Dez. 93. 2) Die Moralisten (III 2).
3) Crit. Dichtkunst (II 3, S. 108). 4) Vgl. d. Epigr. „Unterschied der Stände".

blühende Anmut der Farben. Ähnliche Eindrücke empfindet Goethe vor Gemälden von Raffael und Tizian.[1]) Aus dieser Unmittelbarkeit strömt jenes blühende, alles verklärende Leben aus, das wir mit dem Kindlichen verknüpfen: die sanfte Stimme, ein „köstlich Ding an Frauen", der bezaubernde Frühlingsschein, der daran gemahnt, daß Harmonie, der Einheitston das Höchste in der Welt bedeute. Aus diesem Geiste hat Schiller die viel parodierten und seltener verstandenen Gedichte geschaffen, die doch zugleich Sinnbilder unendlichen Fortschreitens sind und mehr Wahrheit, als der Durchschnittsleser erfassen kann, enthalten, wie die „Würde der Frauen" (1795), „Die Geschlechter", „Macht des Weibes", ebenso die stattliche Schar edler Jünglingsgestalten, als deren Typen Fridolin und Max Piccolomini erscheinen; die meisten werden durch die Gewalt der Wirklichkeit (oder des Schicksals) ins Tragische hineingerissen oder hart an die Schwelle geführt, wo sich der Blick in das Ungeheure eröffnet. Es gibt eine übertragische Harmonie, der das größte Opfer leicht wird, weil sie hierin Sinn und Aufgabe des Lebens erblickt.

Es sind hier nicht alle Fragen geklärt. Zwischen der schönen Naivität, wie sie beispielsweise das Kind entfaltet, und jener höchsten Art, die, „durch Mitleid wissend", im Sturme des Lebens wiedergewonnen ist und Ziel und Abschluß der Kultur bildet, wird noch nicht mit Bestimmtheit geschieden. Auf die Möglichkeit einer Steigerung deuten die Schlußausführungen hin. Die endgültige Antwort gibt der Aufsatz über naive u. s. Dichtung.

Der Abschnitt gehört wie späterhin der Hymnus auf die geadelte Liebe und die Schilderung der Genien des Lebens („Über das Erhabene") zu den erlesensten Leistungen Schillerscher Darstellungskunst und der deutschen poetischen Prosa überhaupt. Kein empfänglicher Mensch kann sich dem Zauber dieser Worte entziehen. Die leitenden Gedanken sind: Begriffsbestimmung, Beurteilung, Wirkungskraft, Naivität. Kontraste lassen das Bild schärfer hervortreten, Vergleiche beleben die Farbenpracht. Alle verwandten Künste tragen dazu bei, Schmelz und Schimmer zu steigern. Aus innerster Sehnsucht, aus der Fülle des Herzens steigt das Wunschgebilde empor, freigesprochen von allen Mängeln des Menschseins und zu blühender, ewiger Jugend geläutert. Den Abschluß bildet die wunderbar zarte Schilderung der Anmut und des Glücksgefühls, welche die schöne Seele überallhin mit sich bringt und mit verschwenderischer Fülle verstreut. Frühling der Menschheit, während das Erhabene doch mehr im Herbststurm gedeiht. Die Darstellung, aus lebendiger Innenkraft wie ein schönes Naturgebilde aufsprießend und zu einem Ganzen sich gestaltend, bleibt selbst neben den herrlichsten Stellen in seinen Dichtungen bestehen und ist ein Anzeichen, wie wenig in den Zwischenjahren der lebendige Quell in ihm versiegt war: Man begreift Schillers Aussage, daß er nur in der Kunst seine „Kräfte fühle", in der Theorie „Dilettant"

1) Ital. R., z. B. Die hl. Cäcilia (18. Okt. 86), Die hl. Agatha (19. Okt.) usw.

sei, so einseitig sie in Anbetracht der Ergebnisse ist. Alles, was steigerungsfähig erscheint, erhöht er ins Überprosaische, ohne daß er je die Führung der Gedanken aus dem Auge verliert. Schiller ist ebenso groß im Ausdruck des Eigensten, was ihm allein gehört, wie dessen, was er mit der ganzen Kraft der Seele ersehnt.

Würde.

Die zweite Hälfte enthält zwar eine Reihe von wertvollen Beobachtungen, die insbesondere in Schillers ganze Stellung und seine Persönlichkeit Einblicke gewähren, bietet jedoch keinen Anlaß zu ausführlicher Besprechung, da die meisten Gedanken schon aus den anderen Aufsätzen bekannt sind. Wir werden uns daher auf die beiden wichtigsten Fragen beschränken. Die Grundauffassung bleibt dieselbe. Der Mensch ist (nach Herders Ideen zur Gesch. d. Philos. der Menschheit, 1784) das höchste und letzte Glied in der Kette der Erdorganisation und zugleich das niedrigste Glied einer höhern Ordnung von Geschöpfen. Es wirken also zwei Naturen in ihm, Notwendigkeit und Freiheit. Er kann nicht zur Würde reiner Geister emporsteiegn, aber er verfehlt seinen Beruf, wenn er das Geistige, die höheren Kräfte in sich erstickt, in die Unfreiheit der niedrigeren Organisation zurücksinkt. In der Regelung dieser wichtigsten Angelegenheit, zu wissen, was man sein muß, um ein Mensch zu sein (nach Kant) und demgemäß zu handeln, schafft er sich selbst seinen Wert. Die Führer der Zeit sind von der hohen Aufgabe des Menschseins durchdrungen. Ein Jahr darauf (1794) verkündet Fichte als Sinn des Lebens „völlige Übereinstimmung mit sich selbst", als Bestimmung der Menschheit „Vervollkommung ins Unendliche".[1]) Es ist eine aufstrebende, von hohem Wertbewußtsein durchdrungene Welt, die sich uns erschließt. Der Grundgedanke der deutschklassischen Auffassung ist nun nicht etwa Verleugnung der Natur, sondern Verknüpfung von Sinn und Seele, von Neigung und Vernunft oder, was das gleiche bedeutet, von Antike und Moderne zu einer höheren Einheit, wodurch von selbst gröbere Zutaten ausgeschieden werden. Man versteht auch die nachfolgenden Ausführungen Schillers nicht ganz, wenn man sich nicht den Gegensatz zu Kant stetig vor Augen hält. Dieser erscheint als Vertreter der Richtung, welcher die Vernunft als die eigentliche Ratgeberin gilt. Schiller ist teilweise mit ihm einig, ja es macht nicht selten den Eindruck, daß er seine eigene Natur zurückdränge, weshalb sich wichtige Urteile oft in Nebensätze verstecken. Aber manches Harte und Kantige widerstrebt seinem künstlerischen Sinne. Und es bleibt ja ein Kennzeichen der Zeit, daß man vom Ästhetischen aus einen Weg zur Lebensgestaltung zu finden strebt. Schelling lebt und webt in diesem Gedankenkreise, wie schon Leibniz den Kosmos als das erhabenste Kunstwerk bezeichnete. So finden wir auch in unserem Aufsatze fortwährend Beziehungen zwischen beiden Gebieten. Die Kunst wird zu einer Lebensmacht.

1) Über die Bestimmung des Gelehrten.

1. Das Verhältnis zwischen Anmut und Würde.

Von den vorbereitenden Gedanken seien nur die wesentlichen erwähnt. Die Naturtriebe faßt Schiller als gegebene Notwendigkeiten, wodurch die Natur *ihre* Zwecke erreichen will. Kein Mensch kann sich der Empfindung des Schmerzes und des Vergnügens erwehren; nur ist er ihren Wirkungen nicht blindlings überantwortet. Er schließt sich in diesen Fragen teilweise an *Reinholds* „Briefe über die Kantische Philosophie" (seit 1786) an, die zur Verbreitung seiner Lehre unter den Gebildeten viel beitrugen. In starken Gemütserregungen muß die schöne Seele sich in den *erhabenen* Charakter verwandeln (vgl. über das Erhabene). Das Ethos darf nie im Strudel des Pathos, die Person (oder Persönlichkeit) nicht im Affekt untergehen. Wir sehen schon von hier aus, welchem Ziel die Darstellung zustrebt (Anmut und Würde). Das Bild des zukünftigen Menschen deutet sich nachher an: „Da aber das Ideal vollkommener Menschheit keinen Widerstreit, sondern *Zusammenstimmung* zwischen dem Sittlichen und Sinnlichen fordert . . ." Herbert *Spencer*, dem gewiß niemand Schwärmerei vorwerfen kann, sieht eine Zeit kommen, wo die Pflichterfüllung allgemein mit Freude verbunden sein wird.[1]) Und dies ist jetzt schon der Fall, soweit nicht Frondienst und Sklavenarbeit, sondern die Tätigkeit freier Menschen ohne Eigensucht in Betracht kommt. Das Gute um des Guten willen tun (Lessing); der erblindete Faust. Das neue Lebensideal nimmt feste Umrisse an und erweitert sich. Nicht Würde allein ist der Ausdruck der Menschheit, sosehr es ihr zukommt, dem Übermaß von Unlust und Lust Form zu erteilen. Schiller veranschaulicht die Abarten an Beispielen, die aus Erlebtem hervorgehen und trotzdem von der Höhenschau aus beurteilt werden. Sine ira et studio, bloß um der Sache willen. Wer sich, wenn er als Krösus einen Tausendmarkschein hingibt, heldisch gebärdet, wird uns als Zerrbild erscheinen; denn wir stellen unwillkürlich Helden daneben, die ihr Leben hingeben, oder erinnern uns an die Edelmutter, die für ihr Kind Hunger und tausend Entbehrungen leidet, als ob dies alles so selbstverständlich wäre. Der König soll den Wert seiner Gabe durch gewinnende Menschheit adeln (Militärakademie!), der Empfänger sie im Bewußtsein der Würdigkeit hinnehmen. Keine Verlorenheit an knechtischen Sinn, kein prangendes und deshalb lächerliches Vornehmtun. Menschheit ist bei Schiller immer in Gegensatz zu roher Natur zu stellen, und das Wort hat noch seinen vollstimmigen Klang. Es ist erstaunlich, wie seine Gedankenschöpfungen immer weite und fruchtbare Anwendung zulassen. Das erklärt sich sofort, wenn wir bedenken, daß sie nicht etwa, wie oberflächliche Beurteiler meinen, weltferne Ideen sind, sondern aus Erlebtem, dem Hinblick auf die Wirklichkeit und der Sorge für die Förderung der Menschheit entstammen. Anmut und Würde, Liebe und Selbstachtung begründen echtes Menschentum.

---

1) Näheres zu dem Aufsatz über naive u. s. D.

Daß diese „Idee" nur in den Besten annähernd verwirklicht ist, wissen wir alle. Dazu bedürfen wir keiner aufdringlichen Zeugenschaft.

Dieses Meisterbild vollendeter Menschheit kann Schiller freilich nicht an gewissen Zeitgenossen veranschaulichen, er wendet sich deshalb zur Antike zurück. Der Apollo von Belvedere galt lange Zeit als das Urbild aller Schönheit, bis Anselm Feuerbach die Überschätzung einigermaßen dämpfte. Winckelmannsche und Herdersche Gemütskraft strömt uns aus dieser Schilderung entgegen, nur daß er beide an Klarheit übertrifft. Das Bild des Sonnengottes, der im Osten mit dem prangenden Rossegespann emporsteigt und abendlich wie ein Held nach siegreichem Tagewerk zur Rüste geht, schwebt seinem der Dürftigkeit der Erde entrückten Geiste vor. Die Anschauungskraft der Jugend wird sich gern an diesem Gegenstande üben. Eine willkommene Ergänzung bieten die Briefe über die ästhetische Erziehung (15). Die Wissenschaft mag die Sprache der Unmittelbarkeit verkennen. Die Griechen gestalten aus der Fülle ganzen Menschentums. „Das freie und erhabenste Sein." In die Heimstätten der seligen Götter hinauf dringt nicht das Geräusch des Werktags; ihre Stirnen sind nicht von „Ernst und Arbeit" gefurcht. Aller Zwang der Natur und des Sittengesetzes verlor sich, der „doppelte Ernst der Pflicht und des Schicksals", in einer höheren Einheit. Ewige Klarheit und leuchtender Sonnenschein umfluten diese Höhen, dem Blick des Alltagsmenschen unerreichbar. „Es ist weder Anmut, noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludovisi zu uns spricht; es ist keines von beiden, weil es beides zugleich ist." Somit entsteht „jene wunderbare Rührung, für welche der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen hat". Es ist begreiflich, daß Goethe die ästhetischen Briefe mit einem erquickenden Tranke verglich, den man mit wohligem Behagen schlürfe. Das ist Geist von seinem Geist. Und die heutige Archäologie? Schiller spricht freilich nicht von Stand- und Spielbein, von Falten- und Lockenwurf, von der Horizontalen und Vertikalen usw. in seinen Schilderungen. Daß er aber die Tiefe dieses Kunstwerks erfaßt hat, bezeugt Johannes Merz: „Dies Motiv (der Juno L.) ist ganz einfach und doch von der größten Vollkommenheit. Es wirkt dabei im Hals Rückbewegung und Ruhe nach vorwärts, im Kopf Bewegung nach unten und Hebung so zusammen, daß Anmut und Würde zugleich entstehen. Damit verbindet sich zwischen rechts und links Gleichgewicht sowohl der Masse wie der Kraft. Das letztere bewirkt die göttliche Haltung. Das Gleichgewicht der Masse tritt zu der Willensgeberde des Hauptes (Bewegung nach abwärts) hinzu und aus beiden zusammen entspringt der Eindruck des Majestätischen. Wunderbar hat den Gehalt des Motivs Schiller in seiner berühmten Schilderung empfunden" (S. 152). Merz entschuldigt sich, als ob seine Darstellung wegen der Ähnlichkeit der „Terminologie" sich an Schiller anlehnte, und doch kann davon nach dem Vorausgehenden gar keine Rede sein. Es ist die Gleichheit des Eindrucks, und diesen habe ich ähnlich empfunden, wenn ich auch keine so fachmännische Rechenschaft geben könnte. Das Märchen

von Schillers Unempfänglichkeit für die plastische Kunst hat O. F. Walzel sachgemäß widerlegt.

2. Zur Psychologie einiger Begriffe.

Schiller knüpft auch hier an Kantische Ausführungen an[1]), bildet jedoch die Bestimmungen teilweise weiter aus. Das moralische Gesetz demütigt jeden Menschen, „indem dieser mit demselben den sinnlichen Hang seiner Natur vergleicht". Es verlangt unbedingte Unterwerfung gegen alles Interesse der Neigung. Da aber „dieser Zwang bloß durch die Gesetzgebung der eigenen Vernunft ausgeübt wird, enthält es auch Erhebung". Mithin ist das moralische Gefühl der Achtung mit dem Erhabenen verwandt. Dem großen Verdienste, fügt Kant hinzu, kann niemand den Tribut der Achtung verweigern, wenigstens empfindet er sie „innerlich". Weil nun die Anerkennung des anderen sich gegen die Ichsucht und Selbstverherrlichung wendet, so „sucht man, um sich die Last der Achtung zu erleichtern, irgend einen Makel an überragender Größe zu entdecken. Selbst „Verstorbene" und sogar „das moralische Gesetz in seiner feierlichen Majestät" sind solchen Angriffen ausgesetzt. Ein Beitrag zur Psychologie des Hasses. Der Achtung nahe kommt das Gefühl der Bewunderung. Kant gesteht zwar zu, aus Liebe zu den Menschen und teilnehmendem Wohlwollen Gutes zu tun, sei „sehr schön"; aber „wir stehen unter einer Disziplin der Vernunft"; wir sind allerdings „gesetzgebende Glieder", jedoch immerhin „Untertanen", nicht das „Oberhaupt" des übersinnlichen Vernunftreiches. Schon die Verkennung unsrer „niederen Stufe als Geschöpfe" ist eine „Abtrünnigkeit von dem heiligen Gesetze", selbst wenn dieses dem Buchstaben nach erfüllt wird (Legalität). Die gegenteilige Richtung bildet der Grazienkultus. Die Verknüpfung von Schönheit und Liebe ist uralt und ewig neu, d. h. allgemeinmenschlich, kommt aber gerade mit Beziehung auf den Begriff der Anmut wieder in Aufnahme, besonders bei Shaftesbury und Watelet (1762).

Diese Grundlagen findet Schiller vor. Er stellt nun die verschiedenen Arten des subjektiven Verhaltens und ihre möglichen Weiterwirkungen fest: Achtung — Furcht, Wohlgefallen — Liebe, Reiz — Begierde. Durch Ausscheidung der Abarten (Furcht — Begierde) gewinnt er die Synthese: Liebe + Achtung als neue und erhöhte Einheit. Vorher war von dem Ausdruck, hier ist von der inneren „Empfindungsweise" die Rede. Ein Stück seelischer Lebensgeschichte ist für Schiller mit dem Wechsel in der Auffassung des Begriffs „Liebe" verbunden. Anfangs herrschte der Sinn für Kraftentfaltung vor; aber sein Herz war auch für sanftere Gefühle empfänglich. Dann drohten ihm Materialismus und Weltschmerz, die ernüchternde Last des Lebenskampfes und Enttäuschungen den schönen Traum einer Weltharmonie, eines durch gegenseitige Liebe beglückten Daseins zu zerstören. „Liebe, mein Freund, das große unfehlbare Band der

1) Kr. d. prakt. Vernunft (III. Hauptstück, Von den Triebfedern der reinen V.).

empfindenden Schöpfung ist zuletzt nur ein glücklicher Betrug."[1]) Doch schon in dieser Äußerung, so schwermütig sie klingt, liegen die Wurzeln der Befreiung und innerer Gesundung. In „reinerem Sonnenlicht" läutert er seine Begriffe, indem er sich auf sich selbst stellt, indem er in der blinden Gleichsetzung des Ich mit dem anderen die Ursache trüber Lebenserfahrung erkennt. Die Menschen sind nicht notwendig so, wie wir sie uns vorstellen. Der größere Mensch strahlt mehr Liebe aus, als er empfangen kann. Der Hymnus auf die Liebe in den Philosophischen Briefen (1786) enthält die wichtigen Sätze: „Ich wollte erweisen, mein Raphael, daß es unser eigener Zustand ist, wenn wir einen fremden empfinden." Liebe wird nach antikem Vorbilde als kosmisches Phänomen gedeutet, als „der allmächtige Magnet in der Geisterwelt, die Quelle der Andacht und der erhabensten Tugend — Liebe ist nur der Widerschein dieser einzigen Urkraft, eine Anziehung des Vortrefflichen, gegründet auf einen augenblicklichen Tausch der Persönlichkeit, eine Verwechslung der Wesen". Auch für seine ästhetische Auffassung ist dieses Bekenntnis von Wichtigkeit. Nunmehr darf er, durch Beschäftigung mit Philosophie gesichert und durch das Leben geklärt, den alten Lieblingsgedanken wieder aufnehmen. Die Platonische Anschauung vom Eros als dem Sohne des Poros und der Penia, der Fülle und der Armut, mit ihrem mythischen Untergrund der Eingeschlechtigkeit lebt wieder auf; doch sollte man den verwässerten, weil in Umlauf gekommenen Begriff platonischer Liebe außer Kurs bringen. Schiller setzt dafür veredelte Liebe ein. Auch an die Lehre von den drei Ehrfurchten[2]) kann man erinnern und an Kleists schönes Wort in der Hermannsschlacht: „wie der Deutsche liebt, mit Sehnsucht und mit Ehrfurcht". Die höhere Liebe hat ihren Ursprung nicht im Nutzen. Nunmehr schreitet er über diese niedrige Auffassung mancher Philosophen, die ihn dereinst innerlich quälte, siegreich hinweg. Die Quelle ist vielmehr der göttliche Teil im Menschen, sind die höheren Seelenkräfte. Schönheit bezeichnet Kant als Symbol des Sittlichen. In jedem ruht, mehr oder weniger, der unstillbare Drang, sein Innerstes und Heiligstes zu gestalten, und er überträgt deshalb das Innenbild in einen Gegenstand oder eine Person, die er mit den Lichtwellen der eigenen Seele, der ganzen Farbenpracht ausstattet, wie Dante Beatrice zu einer Engelsgestalt erhöht. Der gemütsinnigste, der edelste Mensch zaubert ein Wunderreich um sich her und genießt in den Wunschgebilden, die er schafft, den Widerschein des Reinsten und Herrlichsten, zu dem sich seine Innenkraft erheben kann. Aber zwei Gefahren lauern am Wege: die Liebe findet einen unwürdigen Gegenstand, oder sie verwandelt sich in sinnliche Begierde. Schiller scheint die Liebe nur als Ichübertragung aufzufassen; doch deutet er die objektive Ergänzung an. Dieses Sichwiederfinden in der anderen Person, von deren Seele die gleiche Innigkeit ausströmt, bedeutete ein Glück, „das allen Kummer tilgte". „Wonne der Unsterblichen." Anmut kommt mehr dem

1) An Reinwald, 14. Apr. 83 (I S. 113).
2) Wilhelm Meisters Wanderjahre (II 1).

Weibe zu, Würde dem Manne; die Synthese wäre Vollendung der Menschheit. Das dichterische Gegenstück bildet teilweise die Schilderung der erwachenden Liebe in der Glocke (vgl. ferner Mortimer in Maria Stuart).

Damit schließt der Aufsatz für uns. Schillers Auffassung ist lebenswahr, soweit Menschen in Betracht kommen. Jede echte Liebe enthält einen höheren seelischen Bestandteil. Leutchen, in denen das Schöne sofort Begehrlichkeit erweckt, sind verbildet oder krankhaft überreizt, wenn sie gar völlig in Sinnlichkeit vergehen, wie ein neuerer „Dichter" selbst in den Wolken lüsterne Gebilde wittert, so wäre ihnen mit täglich zwölfstündiger Arbeit in einer Heilanstalt und wenig Champagner am besten gedient. Die Natur erschafft freilich auch Hasen, Hähne, Pfauen und andere Getiere. — Die letzte Anmerkung handelt von der „Feierlichkeit" und ihrer Wirkung in der Kunst zur Steigerung des erhabenen Eindrucks: Glockengeläute und Choralmusik wie in R. Wagners Parsival; Leichenzeremonien und große Stille (Friedhofsszene im Hamlet). Manches davon vereinigt sich im Schlußbild der Braut von Messina und verstärkt die erschütternde Wirkung des Sühnetodes Don Cesars: Chorgesang, Katafalk, der Sarg von Leuchtern umgeben.

Die Bedeutung des Aufsatzes. Schiller mußte sich mit der Frage des Schönen beschäftigen. Damit hat er seine Wanderung durch die beiden Bezirke des Ästhetischen vollendet. Noch eine wichtige Angelegenheit harrt der Lösung: vom Schaffen des Dichters (über naive u. s. D.). Die Griechen betrachtete er bisher noch als Verkörperungen vollendeten Menschentums, ein Anzeichen, daß er noch nicht die letzte Höhe mit weitem Ausblick in ein Zukunftsland erstiegen hat. Vom geschichtlichen Standpunkt beurteilt, erscheint die Arbeit als der Versuch, die Anschauungen der Weltfreude und der Erhebung über die Natur, also des Schönen und Erhabenen, in einem Dritten zu vereinigen. Oder wenn wir bestimmte Namen erwähnen: Versöhnung zwischen Shaftesbury und Kant. Unter diesem Zeichen, daß er den Abschluß bedeutet und neue Bahnen eröffnet, verliert auch der Aufsatz „Über Anmut und Würde" den Eindruck des Zufälligen, Vorübergehenden und wird zu einem Denkmal des Jahrhunderts, in dem zugleich Dauerndes, Unvergängliches geborgen liegt.

Zur Literatur.

Benno Krichenbauer, Über die Beziehungen zwischen Ethik u. Ästhetik in Schillers philos. Schriften, Progr. Brünn 1905.

Festgabe der Kantstudien 1905.

Hermann Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland, München 1868, 1. Bd.

Berta Mugdan, Die theoret. Grundlagen der Schill. Philos., Diss. Breslau 1910.

Franz Pomezny, Grazie und Grazien in d. deutschen Literatur des 18. Jahrh., Hamburg u. Lpz. 1900, L. Voß.

Erich Schmidt, Richardson, Rousseau u. Goethe, Jena 1875, Frommann.

Robert Sommer, Grundzüge einer Gesch. d. deutschen Psychol. u. Ästhetik . . ., Würzburg 1892, bes. S. 387—92.

Theobald Ziegler, Das Gefühl, 4. (nunmehr 5.) Aufl., Leipzig 1908, Göschen.

IV.

Über naive und sentimentalische Dichtung.

(1795)

Entstehungsgeschichte. Goethe, dem alles „Vage, Ungewisse" widerstrebt, erzählt, daß er und Schiller die Begriffe „klassische" und „romantische" Poesie ins Leben gerufen hätten; denn letzterer sei durch eine Art Notwehr bestimmt worden, den Aufsatz über naive und sentimentale Dichtung zu schreiben.[1]) Ein Jahrzehnt zuvor erkennt er ihm das Verdienst zu, mit der Gegenüberstellung von „hellenisch" und „romantisch" den ersten Grund zur ganzen neuen Ästhetik gelegt zu haben.[2]) Das sind gelegentliche Äußerungen, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Der vieldeutige Ausdruck „romantisch" deckt sich nicht unbedingt mit „sentimental", war übrigens schon vorher gebräuchlich. Auch dem Dritten im Bunde, dessen Hauptwerk die beiden Gegensätze schon im Keime enthält, gebührt keine untergeordnete Stellung im Triumvirat. Windelband meint sogar: „Der große Philosoph denkt den großen Künstler — Kant konstruiert den Begriff der Goetheschen Dichtung." Gleichwohl trifft jenes Urteil den Kern der Sache. Schiller verdankt zwar der Kritik der Urteilskraft vielfache Anregung; aber das Beste schöpft er doch aus der Fülle des eigenen Gemüts und aus der lebendigen Anschauung Goethes. Dieser stand Pate zur schönsten und freiesten ästhetischen Arbeit Schillers, er war der geistige Urheber, das Gegenbild, das ihn klärte und erleuchtete: „Mir fehlte das Objekt, der Körper, zu mehreren spekulativischen Ideen, und Sie brachten mich auf die Spur davon", schreibt er gleich nach den ersten Unterhaltungen im Banne seiner Persönlichkeit. Er mußte sich früher oder später mit dem Wunder der Zeit, mit Goethe, auseinandersetzen und hätte dies auch ohne persönliche Bekanntschaft, die ihm freilich das Letzte sagte, unternommen; denn schon lange verfolgte er, „obgleich aus ziemlicher Ferne", den Gang seiner Entwicklung.[3]) Es waren Jahre trüber Herabstimmung. Die Nachwirkungen der Krankheit von 1791, von der er sich nie mehr ganz erholen sollte, lähmten die Schwingen seines Geistes zeitweilig; dazu schwebten große Pläne vor seiner Seele. Er will etwas Neues, alle seine früheren Dichtungen überragendes schaffen. In

---

1) Zu Eck., 21. März 1830 (Houben, S. 322 f.).
2) Einwirkung der neueren Philosophie (1820).
3) 23. Aug. 94 (III S. 472).

solchen Zwischenstufen tritt leicht Kleinmut, Finsternis ein: er zweifelt an seinem dichterischen Beruf. Man darf aus vorübergehenden Anwandlungen nicht gleich allgemeine Folgerungen schmieden. Die innere Bescheidenheit kann nicht jeder nachempfinden. Hebbel, sein schwärmerischer Verehrer, dann sein Widersacher, schließlich zur ersten Liebe zurückkehrend, hat über Schillers Befangenheit bei der Antrittsvorlesung in Jena das rechte und ergreifende Wort gefunden: „O Humor des Weltgeistes! Der Lehrer der Jahrtausende glaubt Spießruten zu laufen, während er sich in sein Auditorium begibt, um neugierigen Studenten einen Vortrag über Geschichte zu halten." In diesem Geiste, ein aufrichtiges Urteil über sich zu hören, richtet er an seinen treuen Berater W. v. Humboldt die bekannte Anfrage, worauf dieser antwortet: „Den schönsten und Ihrer am meisten würdigen Kranz bietet Ihnen die dramatische Poesie, aber nur innerhalb gewisser Grenzen, vorzüglich in der einfachen heroischen Gattung."[1]) Kein billiges Lob, sondern eine tiefe Erkenntnis. Mit dem Wiedererwachen der dichterischen Kraft steigerte sich das Selbstbewußtsein Schillers. Er beschränkt sich nicht mehr darauf, Goethes Kunst als die alleingültige zu erfassen, vielmehr ist er bestrebt, nachzuweisen, daß es zwei gleichberechtigte Arten des künstlerischen Schaffens gebe. Er ordnet sich nicht mehr unter, sondern bei. Somit könnte man den Aufsatz überschreiben: Goethe und Schiller, oder eingehendere Darstellung der berühmten Bekenntnisse vom 23. und 31. August 1794. Nirgends empfindet man mehr, daß auch die Prosawerke bedeutender Persönlichkeiten keine Zufallsgebilde sind. Diese Arbeit mußte entstehen, mit organischer Notwendigkeit, zur Klärung über seine Stellung zu Goethe und zur Vermittlung der Rückkehr ins Reich der Kunst, welch letzteres ihre wertvollste Wirkung ist. Was für Goethe Italien, das bedeutet für ihn insbesondere die Beschäftigung mit seiner „Gewissensfrage": „Inwiefern kann ich bei dieser Entfernung von dem Geiste der griechischen Poesie noch Dichter sein, und zwar besserer Dichter, als der Grad jener Entfernung zu erlauben scheint?"[2]) Nur durch strenge Selbstprüfung, die er als geniale Persönlichkeit unerbittlich vollzieht, erlangt er Gewißheit über seine dichterische Eigenart und läutert sich von der Neigung zum Überschwang oder zum „Romantischen" nach Goethes Auffassung. Hierin liegt die besondere Bedeutung unseres Aufsatzes.

Dieses Urteil bestätigen seine Angaben über die Entstehungsgeschichte. Neue Ideen strömen unaufhaltsam zu und erweitern die ursprünglich geplante Aufgabe. Zunächst (1793) denkt er daran, einen „Traktat über das Naive" zu verfassen, in demselben Jahre, wo er in „Anmut u. W." den Wert der schönen Seele gegen die Kantische Forderung verteidigte. Allmählich dehnt sich der Gedankenkreis aus: „Über Natur und Naivheit." Mit dem Fortschreiten der Arbeit erfüllt ihn höheres Selbstbewußtsein;

1) Brief vom 16. Okt. 95.
2) An Humboldt, 26. Okt. 95 (IV S. 299).

denn er „schreibt hier mehr aus dem Herzen und mit Liebe“. Eine „Brücke zu der poetischen Produktion“ soll das Werk bilden.[1]) Das Thema gewinnt durch Ergänzung und Gegensatz neuen Inhalt: „Einfalt der Natur“ und die Gegenwirkungen der „Kultur“. Zugleich stellt er in Aussicht, daß er „über alte und neue Dichter manches bemerken“ werde.[2]) Mitten in der Arbeit kommt ihm noch Herder mit seiner Evolutionstheorie in die Quere.[3]) Beide haben recht. Das Zeitalter ist der Nährboden für die Kunst; aber dieses Zeitalter kann (nach einem Kraftausdruck von Hebbel) auch „Lindwürmer“, nicht bloß Maden erzeugen. Wohin käme es mit der Kunst, ja mit der Welt, wenn sie nur zeitgemäße Talente hervorbrächte? Das echte Genie beschreitet seine eigenen Wege, die in die Zukunft weisen; es wächst aus seinem Kreise über seinen Kreis empor. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir Näheres über die Fortsetzung, die von den „sentimentalischen Dichtern“ handelt. Der ganze Aufsatz erschien in den Horen, und zwar in drei Teilen: „über das Naive“ (1795, 11. Stück, S. 43—76), „Die sentimentalischen Dichter“ (12. Stück, S. 1—55), dann Anfang 1796 „Beschluß der Abhandlung . . .“. Diese Einteilung werde ich zugrunde legen. Die Besprechung setzt Vorkenntnisse voraus, wenn ich das Ganze auch als selbständige Arbeit zu behandeln suche, und fällt natürlich der obersten Stufe zu.

Was wir in den früheren Aufsätzen vermißten, was nur im Nebenbei angedeutet wurde, finden wir hier: Aufschlüsse über dichterisches Schaffen.

Über das Naive.

1. Zur Entwicklungsgeschichte des Begriffs.

Die Römer bezeichneten mit nativus (z. B. sensus) das Angeborene, Ursprüngliche im Gegensatz zum Künstlichen, jedoch nicht die besonderen Vorstellungsinhalte, die sich jetzt damit verbinden (dafür simplex, sincerus, candidus . . .). Nach dem Deutschen Wörterbuch hat zuerst (?) Gellert das Wort von unsren westlichen Nachbarn herübergeholt. Im klassizistischen Frankreich hatte es eine böse Verwandtschaft mit der Sippe des Pöbel- und Tölpelhaften, der Dummheit (nicht tumpheit!); esprit war der Modegötze der Rokokowelt. Dieser Nebensinn ist ihm bis zum heutigen Tage verblieben. Mit Rousseau beginnt eine neue Zeit des Wachstums und der Vertiefung. „Alles ist gut, wenn es aus den Händen des Schöpfers hervorgeht; alles entartet unter den Händen den Menschen“ (Emil). Damit ist das Natürliche und Naive grundsätzlich über das Gesuchte, Gekünstelte (recherché) und das Erdachte (réfléchi) gestellt. Solange jedoch Verstand und Vernünftelei triumphierten, war die weitere Entwick-

1) Brief an Körner (12. Sept. 94, IV S. 15 f.)
2) An W. v. Humboldt (7. Sept. 95, IV S. 257).
3) 4. Nov. 95 (S. 313 f.).

lung gehemmt. Das Enzyklopädische Wörterbuch[1]) unterscheidet zwischen la naiveté und une n. Letztere ist der Ausdruck der Lebhaftigkeit, der Unbedachtsamkeit und Unerfahrenheit in den Gebräuchen der Welt (nach Mendelssohns Übersetzung), vgl. das Naive der Überraschung. „La naiveté est le langage du beau génie et de la simplicité pleine de lumières; elle fait les charmes du discours et est le chef d'œuvre de l'art dans ceux à qui elle n'est pas naturelle.“ Ferner: „Le naif échappe à la beauté du génie, sans que l'art l'ait produit; il ne peut être ni commandé ni retenu.“ Als Meister der naiven Darstellung gilt La Fontaine. Welch wunderliche Vermischung von Altem und Neuem! Das Naive wird in einem Atem als Äußerung des „Gefühls" (sentiment), als unvereinbar mit Affektation, dann als „Meisterstück" der Kunst gepriesen; ja, der Dichter müsse in der Fabel die Rolle eines naiven Menschen spielen. Rokoko, rationale und naturalistische Richtung in unnatürlichem Bunde. Bemerkenswert ist jedoch die Zusammenstellung des Begriffs mit dem Genie, wobei man freilich mehr an esprit als an die spätere Bedeutung zu denken hat. Übrigens liegt dieselbe Vorstellung schon ursprünglich, wenn auch unbewußt, zugrunde. Genuinus (naiv) und ingenuus (eingeboren, edel) sind mit genius und ingenium stammverwandt. Der jüngere Kant hat für die „gaukelnde Naivetät einer Schäferhandlung" nichts übrig als Worte des Spottes; immerhin rühmt er „die Naivetät, diese edle oder schöne Eigenschaft, welche das Siegel der Natur und nicht der Kunst auf sich trägt", und vergönnt den „guten sittlichen Qualitäten, die liebenswürdig und schön sind", einiges Recht. Die Verbindung von Naivität und schöner Seele kündigt sich an. Aber der Weisheit letzter Schluß bleibt für ihn schon damals, die wahre Tugend könne „nur auf Grundsätze gepfropft werden". Daß er jedoch wenigstens den Versuch macht, letztere aus dem Gefühl von Schönheit und Würde der menschlichen Natur abzuleiten, daß er zudem das Urteil über den schönen Charakter als „fein und verwickelt", mithin als noch nicht spruchreif, bezeichnet, dient zum Beweise, wie sehr ihn die Frage andauernd beschäftigte.[2]) Garve verdanken wir lehrreiche Beobachtungen über die Unterschiede zwischen alter und neuer Kunst, womit er den Grundgedanken in Schillers Aufsatz ausspricht, allerdings ohne die Hauptbegriffe mit klarer Bewußtheit einander gegenüberzustellen. Ein Satz verdient schon hier alle Beachtung: „In der Kindheit des Menschen und der menschlichen Gesellschaft kannte man die Langeweile nicht." Naive Leute erledigen alle Geschäfte mit gleichmäßiger Wichtigkeit; sie sprechen nicht ohne Bedürfnis, und jenes böse Gespenst stellt sich trotzdem nicht ein. Einen entschiedenen Fortschritt in der Auffassung verdanken wir Mendelssohn. Schon die Vergleichung des Naiven mit dem Erhabenen (vgl. jedoch Schiller), die nicht bloß auf äußerlicher Aneinanderreihung beruht, bezeugt sein tieferes Verständ-

---

1) Encyclopédie ou Dictionnaire universel raisonné (Tome XXX).
2) Ak.-Ausg., II S. 224, 215, 217 (1764).

nis. Mit Recht bedauert er es, daß wir uns mit einem Fremdwort behelfen müssen. „Natürlich, ungekünstelt oder ungeschmückt" sagen zu wenig; „edle Einfachheit" dagegen bezeichnet nur „eine gewisse Art des Naiven". Ebenso verurteilt er affektierte Naivität. Eine ungleich stärkere Empfänglichkeit als aus dem Artikel des Dictionnaire spricht trotz mancher Anlehnungen aus dem wichtigsten Satze seiner Schrift: „überhaupt besteht das Naive des sittlichen Charakters (bei Schiller: der Gesinnung) in der Einfalt im Äußerlichen, die, ohne es zu wollen, innerliche Würde verrät, in einer Unwissenheit des Weltgebrauchs (des usages du monde); in der Unbesorgtheit für falsche Auslegung; in jenem zuversichtlichen Wesen, das nicht Dummheit und Mangel der Begriffe, sondern Edelmut, Unschuld, Güte des Herzens und die liebreiche Überredung zum Grunde hat, daß andere gegen uns nicht schlimmer gesinnt sein werden, als wir gegen sie sind." Wichtige Grundzüge echter Naivität enthüllt auch der weitere Gedanke: „Eine große Seele drückt ihre Gesinnungen anständig und nachdrücklich, aber ohne Wortgepränge aus. Es ist eine größere Vollkommenheit, wenn uns die edlen Gesinnungen gleichsam zur zweiten Natur geworden sind; wenn wir groß denken und groß handeln, ohne es zu wissen und ohne uns ein sonderliches Verdienst daraus zu machen."[1] Ferner bezeichnet er das Naive als wesentlichen Bestandteil der „Grazie oder der hohen Schönheit in der Bewegung". Welch bedeutsamer Fortschritt in der Auffassung! Das Naive der Gesinnung, der Überraschung, seine Verwandtschaft mit der schönen Seele sind, wenn auch ohne klare Scheidung, angedeutet. Und doch haftet auch ihm noch ein starker Rest rationalistischer Befangenheit an. Er rückt die Naivität des Ausdrucks (also das Kunstmäßige) zu sehr in den Vordergrund, findet in den „Sitten" der arkadischen Schäfer und der übrigen Bürger des güldnen Weltalters mehr Naivität als beim Landvolke; denn ersteren „dichtet man" ja edle Gesinnungen an. Die Wirkungen des Naiven sind: angenehmes Staunen, Lächeln, Gefühl des Erhabenen, wenn eine Gefahr als Folge der Unmittelbarkeit zu fürchten ist, sonst bloß Lachen. Lessing in einem Briefe an Mendelssohn[2]) bezeichnet das Naive sogar nur als eine „oratorische Figur" (im Einklang mit der Zeit).

Kein Vernünftler kann die Tiefe dieses Begriffes, ohne sich selbst aufzuheben, völlig erfassen. Dies bestätigt noch Sulzers „Theorie", die lange Zeit das Konversationslexikon des guten Geschmacks blieb. „Es ist schwer," beginnt er mit Recht, „den Begriff dieses Worts festzusetzen, das so vielfältig nur willkührlich gebraucht wird; das einmal etwas lächerliches, ein andermal etwas rührendes und liebenswürdiges ausdrückt". Zwar überhört er das rationalistische Gelächter über den Dümmling nicht, der viel-

1) Über das Erhabene u. Naive in den schönen Wissenschaften, zuerst 1758 (Werke I, bes. S. 340, 320).

2) 18. Aug. 1757.

leicht wie Parcival trotzdem das Richtige findet; aber es „zeiget sich" doch, daß das Naive „seinen Ursprung in einer mit richtigem Gefühl begabten, von Kunst, Verstellung, Zwang und Eitelkeit unverdorbenen Seele habe". Goldene Worte. Wir hören hier freilich Rousseau mitreden. Demgemäß heißt es weiter: „Die Rede soll eigentlich (!) ein getreuer Ausdruck unserer Gedanken und Empfindungen sein," während sie „insgemein weitläuftig, sinnleer, doppelsinnig, unbestimmt, gekräuselt, steif und affektirt" ist, weshalb sich sogar Todfeinde „vertraulich" unterhalten können. So spricht der Gewährsmann Sulzers, ein „itzt berühmter Verfasser", dem es gewiß nicht an Lebenserfahrung fehlt. Auch Naivität und Anmut, „ungeschmückte schöne Natur" — ein wichtiger Gedanke — werden zusammengestellt. Es wirkt noch teilweise die Modeströmung mit, die Erinnerung an die „holden einfältigen Schäferknaben" (W. Heinse), als deren Nachzügler Joh. Gg. Jacobi (1740—1814) erscheint. Das Naive wurzelt in der „Denkart"; damit ebnet Sulzer den Weg zu Schiller. In der Tat hat die Naivität im eigentlichen Sinne mit Heuchelei und Täuschung, mit all der abwägenden Geschäftsklugheit nichts gemein. Sie ist in dieser Hinsicht weltunklug, weil sie das allgemeine Fastnachtspiel nicht mitmacht; dafür kommt ihr als der Bewahrerin der Natur gegen alle Entartung und Verbildung eine außerordentlich wichtige Aufgabe zu.

Aller Rationalismus, in welcher Form er auch auftrete, ist Gegensatz zur Naivität und erstickt die echte Kunst. Wo der Verstand überwiegt und deshalb der Vorwurf der Unaufgeklärtheit die größte Beleidigung wäre, wo die „geistigen Urerlebnisse", die Lotze als das Wesentliche, nicht nur in der Kunst, bezeichnet, für minderwertig gelten, wird die Poesie zum nebensächlichen oder kindischen Spiel entwürdigt. Im 18. Jahrh., von einzelnen Ausnahmen abgesehen (z. B. Bäuerischer Machiavellus von Christian Weise, 1679), taucht allmählich der Typus des (oder häufiger der) Naiven in der Literatur auf. Urbild des naiven Wilden ist Freytag im Robinson; doch erst von 1740 an „erscheint ... auf der deutschen Bühne die Naive"[1]), zu langem Aufenthalt. Im Zeitalter des Barocks war das Musterbild der Schönheit die hochgewachsene, „pathetische" Frau, der Rokokomensch schwärmte für die niedliche, zierliche Dame, während die Gegenwart auch hierin allen möglichen Geschmacksarten huldigt. Die Kunst machte denselben Wechsel mit.

Kant schürft auch in der Frage des Naiven tiefer als seine Vorgänger. Hier finden wir, im Anschluß an Rousseau und in richtiger Weiterbildung, die unverrückbaren Grundlagen deutlich und klar begründet: „Naivität, die der Ausbruch der der Menschheit ursprünglich natürlichen Aufrichtigkeit wider die zur andern Natur gewordenen Verstellungskunst ist."[2]) Man erwartet die bekannten „vorsichtig"

---

1) Heinrich Schlüchterer, Der Typus der Naiven im deutschen Drama des 18. Jahrh., Berlin 1910, Emil Felber.

2) Kr. d. U., I § 53 Anm.

auf die Gesellschaft abgezweckten, darin üblichen und stillschweigend vereinbarten Redensarten, „und siehe! es ist die unverdorbene schuldlose Natur"; der „Schalk" in uns selbst wird gleichsam bloßgestellt, woraus sich die zwiespältige Wirkung erklärt: Heiterkeit und Ernst, Rührung und Bedauern über die Unnatur. „Eine Kunst, naiv zu sein, ist daher ein Widerspruch" (gegen die Schäferknaben!), Naivität dichterisch darzustellen, bezeichnet er als eine „schöne, obzwar auch seltene Kunst". Die schillernde Vielseitigkeit des Begriffes (vom handwerksmäßigen Können bis hin zur Künstelei und empor zum genialen Schaffen) macht sich wie oft bemerkbar und hat schon Verwirrung genug angerichtet. Der wertvollste Gedanke liegt jedoch darin, daß er echte Naivität, „die Lauterkeit der Denkungsart (wenigstens die Anlage dazu)", höher einschätzt als „alle angenommene Sitte". Der Zusatz, den er im Zwange seiner Grundanschauung beifügt, schwächt den Sinn nicht erheblich ab. Unbewußt erhebt er sich über sein Vorurteil von der unbedingten Verderbtheit der ursprünglichen Menschennatur; lassen sich Wendungen wie „unverdorbene schuldlose Natur" u. dgl. mit der Annahme des radikal Bösen vereinbaren? Damit ist der Weg zu der weiteren Frage geebnet: Wie aber, wenn die „lautere Naivität" das echte und eigentlich wertvolle Menschentum darstellt? Wenn die Einfältigen im Geiste die Großen sind? Wenn Verbildung den Menschenwert verkümmert? Rousseau hat, in allerdings verschwommener Auffassung, dieses Grundproblem aufgestellt und ernstlich an dem Luftschloß des Rationalismus gerüttelt. Die Stürmer haben mit heißem Bemühen ursprüngliche Natur und allumfassenden Menschensinn in sich wiederherzustellen gestrebt. Goethe sehnt sich nach „Griechheit", und doch verkörpert er unter allen Neueren den Typus edler Naivität am vollendetsten. Wie löst nun Schiller diese Frage?

Bevor wir darauf eingehen, sei die weitere Frage beantwortet: Was ist naiv, was alles enthält der merkwürdige Begriff?, soweit dies zu tieferem Verständnis erforderlich erscheint. Dieser Abschnitt faßt zugleich die vorausgehenden Ausführungen zusammen und erweitert den Gedankenkreis. Naiv im allgemeinsten Sinne bedeutet nichts Geringeres als unverfälschte und ungebrochene Natur. Ihre ursprüngliche Stimme spricht aus der Naivität, „Mund und Herz sind eins" wie bei allen kleinen und großen Kindern. Der „Kluge" berechnet seine Absichten und Geschäfte, indem sich zwischen Natur und Ausdruck ein Fremdes, ein umfärbendes Mittel stellt; auch der Gebildete versteht sich, aus gesellschaftlichen oder edlen Rücksichten, zu „erlaubter" Lüge oder zur beschönigenden Abschwächung. Der Naive dagegen sagt, was ihm die Innerlichkeit eingibt, und wundert sich darüber, wenn seine Worte Staunen oder Befremden erregen, vielleicht verletzen. Es ist doch das, was er meint, so selbstverständlich. Man versetze einen ehrlichen Menschen in die Lage, daß er heucheln, sich verstellen solle. Er bringt es möglicherweise ein oder das andere Mal über das Herz; aber endlich widerstrebt es ihm. Er zerreißt das Netz, und siegreich bricht die Natur hervor (Neoptolemus,

Iphigenie). Borée behauptet mit Recht, daß eine ethische Wertung vom allgemeinsten Gesichtspunkt ausgeschlossen sei; noch weniger angebracht ist jedoch einseitiges und vorschnelles Aburteilen, das den selbstgefälligen Maßstab, den seit der Renaissance üblichen Kastengeist der Gebildeten gegen die Ungebildeten mitbringt oder auf unheilbare Torheit zurückgeht. über das, was Äußerung echter Natur ist, spöttelt nur der Beschränkte. Es gibt drei Formen der Naivität. Die erste besteht in derbkräftiger Natur, „wie sie dem vollkommen gesunden, aber rein animalischen Menschen eigen zu sein pflegt". Diese Gruppe läßt, wie jede andere, Spielarten zu. Aus der Vorherrschaft kernhafter Lebensfrische und Behaglichkeit erklärt sich die unbewußte Abneigung gegen das Vergeistigte, die Verachtung aller „Illusionen der Phantasie", wie Bret Harte meint. Es sind Urmenschen, nicht zu Grübelei und zum Sinnen geschaffen; sie empfinden und handeln nach „Urrechten", womit zugleich gesagt ist, daß innigere Empfindungen ihnen nicht fehlen. Zwischen roher und verrohter Natur besteht freilich ein wesentlicher Unterschied. Doch damit haben wir uns nicht weiter zu beschäftigen, ebensowenig mit krankhaften Entartungen. Die Einschränkung auf einen einzigen Trieb ist eine Rückbildung zum Tierischen oder eine Vorstufe des Pathologischen, was außer den Kreis gesunder Natur fällt.

Die Edelform der Naivität liegt im Zusammenklang zwischen Sinn und Seele, in ungetrübter Harmonie. *Τὸ εὔηθες, οὗ τὸ γενναῖον πλεῖστον μετέχει* (Thukydides, III 83). Wie oben vom „animalischen Menschen", so kann hier vom seelisch bestimmten und „auch" gesunden die Rede sein. Das Ich ist nicht zersplittert, sondern wirkt als volle, ungebrochene Einheit. „Aus sämtlichen vereinigten Kräften", wie Goethe Hamanns Lebensanschauung deutet[1]), entspringt alles Tun und Handeln. Daher die untrügliche Sicherheit im Urteilen, das rasche Zurechtfinden im Labyrinth des Lebens. Edle Naivität zweifelt und schwankt nicht, sie handelt, während der Verstandesmensch noch die Gründe für und wider abwägt; sie ist sich ihres rechten Weges bewußt, weil sie keinen zweiten kennt. Der Strom des Lebens hat sich nicht in Rinnsale oder Altwasser abgesetzt; er wirkt noch als einheitliche Macht nach der Richtung, die nicht die Klugheit, sondern der Sinn der Unmittelbarkeit anzeigt. Wie oft empfindet der Kulturmensch, was einzig echt und gerecht ist, die Stimme der Natur, der erste „Einfall", spricht vernehmlich; aber er folgt dann klügerer Berechnung. Der „brave Mann" mag an Verstand und Gelehrsamkeit noch so weit hinter vielen der müßigen Zuschauer zurückstehen; aber er übertrifft sie alle, weil er der einzige Mensch ist. Hier beginnt das Menschentum in seinem vollen Glanze aufzuleuchten. Die schlichte Mutter, deren ganzes Dasein in einsinniger Liebe und Fürsorge aufgeht, die das Leben in Kampf und Entbehrung meistert, tritt neben die Großen. Die heldenhafte Persönlichkeit, der geniale Künstler und Forscher einen sich alle in diesem Grund-

1) Dichtung u. W. (12).

zuge. Diese Hauptform, die für ihn zugleich die Idee des zukünftigen Menschentums darstellt, kommt in Schillers Aufsatz hauptsächlich in Betracht.

Eine Abart bildet die oft frühzeitige Erstarrung in Einseitigkeit. Diese Verkümmerung äußert sich in einer Herabsetzung der Empfänglichkeit, in Absperrung gegen neue, stärkere Eindrücke oder auch in der „Vereinzelung", in der Beschränkung auf ein kleines Fachgebiet oder bestimmte Ansichten, so daß schließlich unter diesem engen Gesichtspunkt alles bewertet wird. Gewiß liegt selbst hierin eine Verstärkung der Kraft. Wir kennen sie alle, die Vertreter anerzogener, selbsterworbener oder angeborener Naivität, die blind alles von sich auf andere übertragen: die Originale von Mathematikern, „die wunderlichen Leute", die nichts anerkennen wollen, „als was in ihren Kreis paßt, was ihr Organ behandeln kann" (Goethe), die eingeschworenen Philologen, was Goethe und Schiller selbst von Fr. A. Wolf zu sagen wissen, all die Einseitigen neuester Zeit, dann die rückständigen Rationalisten, die sich in der neuen Welt seltsam genug ausnahmen. Den Typus in seiner Erstarrtheit, womit sich der Begriff des Philisterhaften verbindet, schildert Goethe in Fr. Nicolai: „Dieser übrigens brave, verdienst- und kenntnisreiche Mann hatte schon angefangen, alles niederzuhalten und zu beseitigen, was nicht zu seiner Sinnesart paßte, die er, geistig sehr beschränkt, für die echte und einzige hielt." Es bleibt deshalb in tieferem Sinne wahr, was Hebbel sagt: „Wenn ich mich mit einem Menschen einlasse, der nicht ein höchst bedeutender ist, so dresche ich leeres Stroh; denn die Natur spricht nicht mehr unmittelbar durch ihn, und er selbst hat nichts zu sagen." Wer im einseitigen Verstandestum aufgeht, fällt unrettbar in den Rationalismus zurück und schließt die Wissenschaft von dem Kreise des Genialen aus. Die Nährquelle für alles, was groß und stark ist, bleibt die Innenkraft; mag man diese als Gemüt, Herz oder Seele bezeichnen, es ist die ursprüngliche Welt. Was nützt der „Sinn des Rechnens"[1]), was Gedächtniskram in Stunden ernster Entscheidung? Der eine lähmt die Schwingen durch die Gespensterlarven des Verlustes, der andere erweist sich als zweckloser, vielleicht schädlicher Ballast.

Borée, der mehr die urwüchsige Naivität berücksichtigt, fällt über ihr Wesen und ihren Wert das nahezu allgemeingültige Urteil. Sie ist das „Gegenteil von Hintergedanken, Heuchelei und Verstellung". Naive Menschen sind „aus einem Gusse". Ihre Kennzeichen bilden: „innere Einheitlichkeit, Wahrheit und Festigkeit, keine fieberhafte Anspannung, aber auch kein Versagen, keine Treibhausblüten". Der „Winter", die Enttäuschung, die Verlorenheit in Lebensflucht, das Vergrübeln in unlösbare Fragen bleibt ihnen erspart.

Noch einige Worte über die Jugend und die Naivität, damit auch die pädagogische Seite (im Sinne Schillers) angedeutet sei. Die besten Ver-

---

1) Shakespeare, Heinrich V. (IV 1).

deutschungen des Wortes bleiben einstweilen noch: unmittelbar, ursprünglich, ehrlich, nach der derberen Richtung: urwüchsig, mit Hinsicht auf die Einseitigkeit: beschränkt. All diese Eigenschaften lassen sich am Kinde beobachten, wir wollen uns jedoch hauptsächlich mit seiner Unmittelbarkeit beschäftigen. Das unverbildete Kind ist naiv im Wünschen, Wollen, Urteilen; es lebt in seinem Kleinkreise, seine innere Welt verspricht, in ihrem Reichtum und in der Regsamkeit oft mehr, als die Wirklichkeit einhält. Es muß die wichtigste Aufgabe sein, die edle Aufrichtigkeit und Wahrheit in ihm zu erhalten. Wenn alle Mächte zusammenwirkten, wäre dies zu ermöglichen. Aber die Außenseiten der „Kultur" lasten immer noch schwer auf uns. Es bedeutet für das Kind eine Art Enttäuschung oder doch Verwunderung, wenn es auch gewöhnlich schweigt, sobald es Höflichkeitslügen oder sonstige Unverträglichkeiten vernimmt; freilich gewöhnt es sich allmählich daran. Das berüchtigte „enfant terrible" ist doch eine Anklage gegen die Veräußerlichung. Bedenklich erscheint es, wenn, wie ehedem in der Rokokozeit, die Erziehung nur „die dritte Forderung an den Menschen", den Anstand[1]), berücksichtigt, ebenso, wenn sofort jede harmlose Äußerung als Roheit oder Dummheit gebrandmarkt, wenn gar die Jugend an Verstellung oder Unehrlichkeit gewöhnt wird. Den schlimmsten Einfluß übt jedoch d i e Gesellschaft, welche alle möglichen Ausartungen noch anpreist, die Stimme der Unmittelbarkeit erstickt; freilich nur in schwächeren Naturen. Viel Eigengut, was gerade das deutsche Volkstum kennzeichnet, geht auf diesem Wege verloren. Die wahre Bildung ist tief und schließt auch das Bewußtsein der Verantwortlichkeit in sich. Typen der Erzieher könnte man ebenfalls nach den Arten der Naivität unterscheiden; doch liegt es mir fern, darauf einzugehen. In der rationalistischen Zeit übertrug man in der Wahl und der Lehrart der Fächer den Standpunkt alter Männer auf die lebensfrische Jugend, speiste sie mit Wissen ab, für das sie noch kein oder überhaupt kein Organ hatte. Demgegenüber behält W. Heinse, der sonst kein Vorbild ist, unbedingt recht: „Alles, was in die jungen Seelen eingetrichtert wird, was sie nicht a u s e i g n e r L u s t u n d L i e b e halten, haftet nicht und ist vergebliche Schulmeisterei." Ja, es schadet, weil es selbständigem Leben den Boden und die Kraft entzieht; denn niemand ist unbegrenzt aufnahmefähig. Nur der unmittelbare Mensch hat Verständnis für die Jugend, wie die von innen heraus wirkende Kraft allein Lust und Teilnahme erweckt. Ein Goldhort sinniger Naivität ruht oft im schlichten Kinde und im Herzen des Volkes, worauf ich hier nur hindeuten kann.

2. Schillers Begriffsbestimmung des Naiven.[2])

Seine schwärmerische Seele jauchzte einst freudetrunken dem ganzen Weltall entgegen: „Es gibt A u g e n b l i c k e i m L e b e n, wo wir auf-

1) Schiller, Über das Pathetische.
2) Bis „Naiv muß jedes wahre Genie sein . . .

gelegt sind, jede Blume und jedes entlegene Gestirne, jeden Wurm und jeden geahneten höhern Geist an den Busen zu drücken."[1]) Alle Wesen sollen in den Weihestunden die „Flammentriebe" teilen. „L'état d'âme", der seelische Zustand gestaltet das Naturbild, darin ist er mit Rousseau einig, ebenso in der Entgegensetzung von Natur und „Kunst". Aber das Rückstreben ins Paradies der Kindheit, in die erträumte Herrlichkeit des Ehedem konnte seinem männlichen Geist auf die Dauer nicht genügen. Er schwärmt nicht wie jener unverändert weiter, sondern sucht sich über den Grund dieser Anziehungskraft Rechenschaft zu geben. Interesse setzt einen Gegenstand voraus; die wichtigsten werden erwähnt. Es gibt verschiedene Möglichkeiten: die Empfindungen des Angenehmen, Schönen, Erhabenen, intellektuelles Wohlgefallen. Der Sinnenreiz erklärt diese seelische Teilnahme nicht. Nach Kants Vorgang verbannt er die Empfindung des Angenehmen (Augenweide, Ohrenschmaus, Empfindelei, Behagen usw.) aus dem Bereiche der hohen Kunst. Freilich ist dies nur eine logische Trennung nach dem Mehrbestandteil (a potiori) und trifft deshalb auf die Wirklichkeit nicht restlos zu. Aber in der Anrede an den „empfindsamen Freund der Natur" (vgl. weiter unten) unterscheidet er die beiden Gebiete mit allem Recht und eröffnet damit einen bedeutsamen Einblick in die Möglichkeiten der Kunst. Intellektuelles Wohlgefallen kommt ebensowenig in Betracht, der Verstand beurteilt ja das Naive (z. B. die Äußerungen eines Kindes) als töricht (im Ggs. zur Vernunft), und niemand achtet in solchen Augenblicken auf Begriff oder Nutzen. Gegen die Annahme des ästhetischen Ursprungs dieser eigenartigen Gemütseinstellung sprechen zwei Gründe: zunächst, daß „Interesse" mitwirkt (das Schöne gefällt ohne alles Interesse), ferner brauchen die naiven Gegenstände nicht unbedingt schön zu sein. Zu völliger Klarstellung der Frage führt Schiller die wichtige Bestimmung ein: wahre, die Kunst beschämende Natur. Dazu beachte man die spätere Erklärung: „aus eigener schöner Menschlichkeit". Dieser Gesichtspunkt ist für richtige Auffassung nachfolgender Gedankengänge von entscheidender Wichtigkeit. Der Schluß der Beweisführung, die das Wesen der Sache von allen Beimischungen reinigen soll, lautet demnach folgerichtig: Die Wirkungskraft des Naiven ist im Moralischen begründet, „rührende Achtung" der wichtigste Bestandteil der Stimmung. Wir sehen nicht von oben auf etwas herab, ebensowenig befinden wir uns (wie beim Schönen) im Einklang, sondern wir empfinden echte Natur, die holde Mahnerin, ohne uns jedoch, wie durch das Bewußtwerden überragender Größe, gedemütigt zu fühlen. Der Betrachtende überträgt eine Idee der Vernunft auf die Dinge, er sieht in diesen etwas dargestellt oder verkörpert, wonach seine edelste Seelenkraft strebt; das Naive erscheint als Sinnbild eines Höheren, Zukünftigen. Erst im Zustande der Sentimentalität ist eine solche Vorstellungsweise möglich; la nature dite naïve est uniquement une

1) Philos. Briefe (Liebe).

création de notre imagination (V. Basch). Der naive Mensch ist sich seines Vorzugs überhaupt nicht bewußt.

Dieser Zusammenhang verbreitet Licht über die zwei schwierigsten Begriffe in unserem Aufsatze: sentimentalisch und Idee, wodurch der Grund zu späteren Ausführungen gelegt wird. Die Stimmung im Anblicke echter, unverbildeter Natur setzt sich, wenn man sie in ihre wesentlichen Bestandteile zerlegt und unfrommes Spötteln auf sich beruhen läßt, aus Wehmut, Heimweh (Trauer und Sehnsucht) und Streben nach Harmonie zusammen. Gefühl und Wille sind im Sentimentalischen vereinigt. Wir haben keine geeignete Bezeichnung dafür. Was die Fremdwörterbücher angeben: „empfindsam, rührselig", entspricht der im letzten Jahrhundert erfolgten Entwertung des Begriffs, erstreckt sich jedoch gerade auf die schwächliche Abart, die Schiller mit aller Entschiedenheit bekämpft und verurteilt. Echte Sentimentalität ist Seelenkraft, die sich in der Anschauung der Natur nährt und über Zerrissenheit und Mache zu innerer Einheit aufstrebt, bis die Harmonie (die neue Naivität) wiederhergestellt ist. Eine unendliche Aufgabe für die Menschheit, während einzelne Auserwählte dieses Ziel annähernd erreichen (Franz von Assisi). Schiller verwendet den Ausdruck „moralisch", jedoch über Kant im wesentlichen hinausgehend (Versöhnung von Sinn und Seele). Was bedeutet nun Idee? Wir wollen von einem oft erwähnten Beispiel ausgehen. Fechner meint, die Orange gefalle uns nicht etwa nur wegen ihrer natürlichen Beschaffenheit, sondern weil ganz Italien in ihrem Anblick zu uns spreche. Der „associative Faktor".[1]) Ein an sich einseitiger Gedanke, der Nebenvorstellungen zur Hauptsache macht. Auf die Malerei angewendet, vernichtet er alle Unmittelbarkeit. Wir freuen uns, wofür zahlreiche eigene und fremde Erfahrungen sprechen, an der Fülle und Farbe natürlichen Lebens, zunächst wenigstens ohne solche Zutaten. Es ist nun für die richtige Auffassung außerordentlich wichtig, daß Schiller bei diesem „naiven" Wohlgefallen an Naturdingen ohne Beziehung zu seelischen und geistigen Kräften nicht stehen bleibt. Die Gegenstände sollen uns nicht nur freuen, sondern uns etwas sagen, bedeuten. Die Natur draußen als die Vorstufe wird uns geheimnisvolles Leben und dunkles Trachten in uns entschleiern. Es handelt sich also um das Symbolische. Wenn sich nun die schöpferische Phantasie daraus eine Einheitsvorstellung bildet, so ist dies eine Idee. Es gibt jedoch auch logisch abstrakte Einheiten, d. h. Begriffe.

Welches ist nun diese „Idee", das Sehnsuchtsbild der Zukunft, das der moderne, in zwei Hälften oder viele Teilchen zersplitterte Mensch aus den naiven Gegenständen sich entgegenleuchten sieht? Nichts Geringeres als die Harmonie, die Anschauung eines in sich geschlossenen Ganzen, „Einheit von Sinn und Vernunft", die sich in einzelnen großen Persönlichkeiten, welche nicht schwanken, ihren Weg mit triebhafter Sicher-

1) Vorschule der Ästhetik, Leipzig 1876.

heit gehen, mehr oder weniger verwirklicht, wodurch diese als Wunder der Zeit Ehrfurcht und Scheu erwecken. Aber auch für sie ist die Göttergabe häufig das Ergebnis des Ringens und Kämpfens, eine Wiederherstellung der Kindheit in erhöhtem Glanze. In jedem inneren Zwiespalt ferner offenbart sich dasselbe natürliche Lebensgesetz. Erst die Qual der Zweiheit erschließt den Wert und das Verlangen nach der Einheit. Es bleibt eines der großen Verdienste Schillers, daß er seinen Gedanken erlebt, nicht als leere Theorie, sondern als Aufgabe und Richtschnur für die Menschheit faßt, wie er sich überhaupt vor unfruchtbaren Spekulationen hütet. Ferd. Jak. Schmidt, ohne Beziehung auf unsern Zusammenhang, erklärt: „Die wahre Einheit" ist „nicht ein an sich seiendes Substrat, sondern.. lebendiger Prozeß, Entwicklung.." Die unergiebige des falschen Monismus „liegt nicht vorwärts, sondern rückwärts; sie ist keine wirkende, sondern eine verwirkte, keine konkrete, sondern eine bloß hypothetische Einheit".[1]) Schillers Gedanke ist von außerordentlichem Wert und zugleich, trotz der Anregungen von außen, im Innersten erlebt. Aus der Ungebrochenheit des jugendlichen Alters ringt er sich über die Zwischenstufe von Entzweiung und Zerrissenheit allmählich mehr und mehr zu seelischer Einheit empor: der typische Entwicklungsgang des bedeutenden Menschen und einer Reihe seiner dramatischen Gestalten. Deshalb liegt seine Auffassung in der geradlinigen Bahn seines inneren Wachstums. Schon in dem Aufsatz „Etwas über die erste Menschengesellschaft ..." (1790) eröffnet er im Anschluß an biblische Motive den Ausblick auf ein „Paradies der Erkenntnis und Freiheit", zu dem sich die Menschheit emporarbeiten werde; die Pflichterfüllung ergebe sich dann von selbst, aus einer Art von „Instinkt". Anschauungen der Zeit verbünden sich mit selbständiger Erfahrung zur Einheit. Das Glück im Winkel, das Rousseau predigt, liegt weit hinter ihm. Die Bahn führt über Erkenntnis und Willensbetätigung zu einer neuen Natur, zum dritten Reich. Die Kultur ist trotz aller Kreuz- und Querwege keine Verirrung, sondern eine notwendige Durchgangsstufe. Der Fortschritt über die Anschauungen in dem Aufsatz „über Anmut u. W." läßt sich nicht verkennen. In unsrem Zusammenhang spricht Schiller sein letztes Wort über das Ziel des Menschentums. Selbst die griechischen Göttergestalten, die noch in den Briefen über die ästhetische Erziehung als Vorbilder gelten, treten nunmehr in die Klasse der Sinnbilder eines Zukünftigen zurück. Auch im „Ideal und Leben" klingt das neue Motiv an. Der Rationalismus träumt von einem Paradies auf Erden, das durch vernünftige Tugend ereichbar sei, Schiller baut seine Anschauungen auf der Vereintheit der Gemütskräfte auf. Deshalb muß er auf seinem Wege allen begegnen, die über die Gebundenheit der Vernünftelei mehr oder weniger hinausstreben. Einige Andeutungen. Tetens, der zuerst (1777) nach dem Sturm und Drang (Vorgänger: Mendelssohn) theoretisch für das Gefühl eine gleichberechtigte Stellung in

1) Wider den Pseudo-Monismus, Pr. Jahrb. 131 (1908).

Anspruch nahm, handelt von der „perfektiblen Selbsttätigkeit" der Seele[1]) (Bonnet, Iselin!). Mendelssohn kommt auf Grund seiner Übungstheorie zu dem Schlusse, daß der Mensch so lange fortfahren müsse, bis Tugend „mehr Naturtrieb als Vernunft zu sein scheine", die „Grundsätze" sich in „Neigungen" verwandelt hätten, oder, wie er das gleiche der damaligen Fachsprache gemäß ausdrückt: die höchste Stufe der Vollkommenheit besteht darin, die „unteren Seelenkräfte" mit den oberen in unbedingte Harmonie zu bringen.[2]) An Lessings Lebensauffassung, das Gute um des Guten willen zu tun, sei nur erinnert. Für Herder ist der „offenbare Zweck", wozu die Natur „organisiert" sei, die Humanität. Schiller nimmt nun den Entwicklungsgedanken des 18. Jahrhunderts, der für das geistige Streben der Menschheit überhaupt gleichsam die Lebensflut bildet, auf und erteilt ihm die letzte, gültige Fassung. Zur Ergänzung des Wortes von der „inneren Notwendigkeit, der ewigen Einheit mit sich selbst", ist Goethes Anschauung zu vergleichen: „Das geringste Produkt der Natur hat den Kreis der Vollkommenheit in sich."[3]) Von hier aus ergibt sich die Folgerung von selbst, „bewußt zu sein oder zu werden", was die Pflanze „willenlos" ist.[4]) Daß Schiller sich nicht, wie ihm oberflächliches Urteil gern vorwirft, in weltferner Höhe bewegt, wofür allein die vorausgehenden Zeugnisse berufener Männer des vorwiegend geistig oder seelisch bestimmten Jahrhunderts als Beweise genügten, möge noch eine ganz anders geartete Persönlichkeit bekräftigen. Herbert Spencer, der wahrscheinlich keine einzige Schrift Schillers kannte, erklärt ausdrücklich, daß der harte Zwang der Pflicht mit der fortschreitenden Ausbildung echter Sittlichkeit abnehme. Er stützt seine Behauptung darauf, daß der anfängliche Beweggrund allmählich „absterbe und die Handlung ohne irgendwelches Bewußtsein der Nötigung" ausgeführt werde. „Freude wird daher schließlich jede Art der Tätigkeit begleiten, welche von den Bedingungen des sozialen Lebens erfordert wird."[5])

Einige Anmerkungen drängen sich von selbst auf. Kunst als Gegensatz zur Natur bedeutet Künstelei, d. h. Veräußerlichung, gesellschaftlichen Zwang, Mode, erstarrte Sitten, die nicht oder nicht mehr aus dem frischen Quell des Lebens entspringen. In diesem Gedankenkreis gewinnen wir auch lehrreiche Einblicke in das Naturverhältnis Schillers. Eine vorkantische Äußerung kommt in Betracht: „Nur durch das, was wir ihr leihen, reizt und entzückt uns die Natur." Und doch, welch „erhabene Einfachheit, und dann wieder die reiche Fülle der Natur". Sie beharrt, und wir ändern uns. Sie bewahrt alles, was ihr das Kind, der Jüngling

1) Philos. Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung (1777).
2) Werke, Bd. 1 („Über die Empfindungen", zuerst 1755) S. 275.
3) Brief vom 23. Dez. 1786.
4) Schillers Epigramm „Das Höchste".
5) George Caro, Das Verhältnis von Pflicht und Neigung bei Schiller und Herbert Spencer: Pr. Jahrb. 133 (1908).

anvertraut, in getreuer Hand.[1]) Sie ist eine gütige Mutter, „weise und still ... Jedem erscheint sie in einer eigenen Gestalt" (Goethe). Ähnlich Schiller: „Ein einziger und immer derselbe Feuerball hängt über uns — und er wird millionenfach verschieden gesehen von Millionen Geschöpfen, und von demselben Geschöpf wieder tausendfach anders." Die beiden Grundgedanken, an die der Aufsatz über das Naive anknüpft, begegnen uns also schon hier. „Nichts lebt als unsre Seele." In diesem Satze spricht sich seine Auffassung am entschiedensten aus. Nur durch das Gemüt des Menschen wird die Natur schön und erhaben, ferner zum Sinnbild höherer Strebungen. Für Schiller wie für Michelangelo, Kant bedeutet der Mensch ein und alles. Er ist das belebende, mitteilende, formende Prinzip in der Welt. Es fallen harte Worte in unsrem Zusammenhang: „Was hätte auch eine unscheinbare Blume .. für sich selbst so Gefälliges für uns?" Nur wenn der Mensch etwas von sich, seinen höheren Seelenkräften hineinsieht, darin wiederfindet, erhalten die Dinge Wert. Der Gedanke verliert einiges von seiner Schroffheit, wenn wir uns erinnern, daß der Mensch auch Stimmungen und Gefühle mit den Gegenständen verbinden kann.[2]) Aber nicht nur das. Wir empfinden und hören auch in dem Walten der Natur geheimnisvoll unergründliches Leben sich entfalten. Wir übertragen nicht nur, sondern es klingt uns auch etwas entgegen. Neben die äußere Natur als das großartige Erscheinungsbild oder „Projektionsphänomen" des menschlichen Geistes tritt die innere, die ruhig fort und fort aus sich mit Notwendigkeit wirkende, „das Dasein nach eignen Gesetzen". Schiller schränkt später den Begriff mit Hinblick auf das naive Genie ein; an die Stelle der allgemeinen tritt die rein menschliche Natur (vgl. innere Größe — ein Herz voll Unschuld und Güte"), wie überhaupt die Annahme von inneren Kräften mehr an die Leibnizsche Monadenlehre („Lebensprinzip, innere Tätigkeit"[3])) erinnert. Wir werden später noch auf den Naturbegriff zurückkommen.

Bevor Schiller auf die Arten des Naiven eingeht, sucht er, Kants Vorgange folgend, die Apriorität, d. h. die Allgemeinheit dieser Empfindungsweise, festzustellen. Gewiß mit mehr Recht als für das von aller Empfindung des Angenehmen geläuterte Schöne. Selbst rauhe, sogar rohe Leute tauen im Widerschein eigener oder fremder Kinder auf. In manchem vom Leben vergröberten Menschen mag wie ein letzter Sonnenblick an einem Spätherbstabend die Vorstellung erwachen, daß er eigentlich zu etwas Besserem bestimmt gewesen sei. Das ist keine Empfindsamkeit, auch keine Schönseherei, sondern Erfahrungsgewißheit (also „Wahrnehmungs- und Erfahrungsurteil" zugleich). Dem guten Menschen kehrt im Bannkreis des Kindes eine zweite, verklärte Jugend wieder. Daraus erklärt sich auch die Freude kleiner und großer Kinder an „einfältigen" Erzäh-

1) Brief vom 12. Sept. 89 (II S. 330 f.), ferner der „Spaziergang"; von Goethe das Fragment über die Natur (1781—82).

2) Über Matthisons Gedichte (1794).

3) Leibnizsche Wendungen.

lungen, z. B. an Volksmärchen; denn diese sind die zartesten Gebilde goldener Naivität. Kein Zufall, daß die Vorliebe für Märchen und die Lust am Fabulieren Goethe bis in sein spätestes Alter begleitet hat. Es ist ein verruchter Gedanke, den nur strohdürrer Rationalismus aushecken konnte, den klein kleinen Kindern die Märchen, also ihre Welt, ihre notwendige Ergänzung rauben zu wollen. Nehmt ihnen die Sonne und macht sie, wenn ihr könnt, gleich in der Wiege zu Geschäftsleuten oder Maschinen. Schiller wendet sich auch gegen die leidige „Affektation". Es liegt wie ein Fluch über manchen Menschen, daß sie selbst in ihren Affekten und Gefühlen, der Mode entsprechend, schauspielern, ja dies müssen, weil keine wurzelechte Kraft aus ihnen spricht. Wiederum läutert Schiller die Empfindungsweise des Naiven von allen Beimischungen oder Verwechslungen: kein Gefühl des Angenehmen (über die „fröhliche Tätigkeit" der Kinder) oder der Überlegenheit aus Kraftbewußtsein oder geistigem Dünkel. Wichtig ist der Hinweis, daß die Vorstellung des Naiven in ihrer Reinheit nur bei „subjektiver Disposition", d. h. in eigener Stimmungslage der Seele erwacht. Daß nicht die Schranken, nicht die Hilflosigkeit diese Rührung hervorrufen, bedarf wohl keines Beweises. Sosehr das echte Kind zum Erwachsenen emporschaut, von diesem Vorgebildetes erwartet, gibt es sich doch frühzeitig in eigener Selbstherrlichkeit, in gesundem, hier holdseligem Egoismus. Und doch machen sich die Zeichen reinen Menschentums bald bemerkbar. Es hat mehr Empfänglichkeit für Güte, die man ihm entgegenbringt, als ein gut Teil der Erwachsenen; es ist braven Menschen ohne Unterschied des Alters und Ranges zugetan, hat einen Fein-, einen Spürsinn für herzliches Entgegenkommen. Man kann sogar (in Verfolgung eines Kantischen Gedankens) behaupten: wer die Liebe eines Kindes wirklich gewinnt, ist ein guter Mensch, mag er auch von der Welt mißachtet werden. Erst mit dem späteren Alter, besonders vor und um die zwanziger Jahre, treten häufig Verkümmerung und Erstarrung ein, über die viele nicht mehr hinauskommen. Wer Erfahrung besitzt — und niemand (außer empfänglichen Eltern) verfügt über so reiche und teilweise unbefangene Beobachtungen wie der Lehrer — wundert sich, wie schnell oft aus lebensfrischen, empfänglichen Kindern und jungen Menschen verrannte und fade oder blasierte „Männer" werden (Erwartung und Erfüllung). Auf die besonderen Gründe einzugehen, ist hier kein Anlaß. Das führt von selbst zu der Unterscheidung zwischen (grenzenloser) Bestimmbarkeit und Bestimmung (der jeweils erreichten Stufe).[1]) Es bleibt eine der wunderbarsten Einrichtungen der Natur, daß an der Wiege des Kindes das getreueste Wesen wacht, das die Erde kennt. Nur die Mutter, wenn sie mit ungeteilter Hingabe in dem höchsten und ehrwürdigsten aller Berufe aufgeht, vermag die ersten Lebensempfindungen des Kindes zu verstehen, und sie ist die beste Erzieherin, weil ihre Ratgeber das Gemüt, die Liebe, nicht der nüchterne Verstand ist. Und

1) Vgl. Über die ästh. Erz. d. M. (Brief 19—21).

die echte, reine Liebe ist nicht nur milde und ewig versöhnlich, sie ist auch ernst und strenge, weil nicht das eigene Interesse mitspielt.[1]) Aus dem kleinen Geschöpfe kann ja dereinst ein „Förderer" der Menschheit werden; auch darum ist es ein „heiliges", anvertrautes Unterpfand. Der Gebieter ist der δαίμων; τύχη, ἀνάγκη[2]) begünstigen und hemmen das Wachstum. „Ich bin nicht, was ich gewiß hätte werden können. Ich hätte vielleicht groß werden können, aber das Schicksal (τύχη, ἀνάγκη) stritte zu früh wider mich"[3]), schreibt der jugendliche Schiller an Reinwald. Bewundernswert und noch lange nicht gebührend gewürdigt ist überhaupt der Scharfblick und die Tiefe, womit er alle diese Fragen behandelt. Der Mensch (a priori) gleicht nicht einer unbeschriebenen Tafel; diese Theorie berücksichtigt nur die Gegenwirkung von außen, nicht die ebenso tatsächlich gegebene Wirkung von innen (nach Goethe); beides zusammen ergibt erst die Vollständigkeit, vereinzelt bleibt jedes eine Halbheit. Schiller erklärt nun die Sache folgendermaßen. In dem menschlichen Ich liegt ursprünglich „eine Bestimmbarkeit ohne Grenzen"; dieser Zustand ist eine „leere Unendlichkeit", die alle Möglichkeiten zuläßt. Mit jeder Erfahrung tritt nun Beschränkung, „Realität", ein, also Bestimmung, eine bestimmte Stufe; aber die Unendlichkeit geht damit verloren, diese „absolute Tathandlung" vollzieht der Geist. Der Weg soll nun, wenigstens der Idee nach, vom Beschränkten ins Unbeschränkte führen. Ähnliche Anschauungen finden sich bei Fichte, Schelling, sind seit der Renaissance, seit dem großen Icherlebnis der Menschen, geläufig. „Wir werden zwar", sagt Rousseau im Emil, in der Frage der Erziehung, „mit der Fähigkeit zu lernen, aber ohne irgend ein Wissen, ohne irgend eine Kenntnis geboren. Die an unvollkommene und erst halbfertige Organe gebundene Seele besitzt noch nicht einmal das Bewußtsein ihrer eigenen Existenz." Herders „Ideen zur Gesch. d. Ph. d. M." gründen sich auf den Gedanken der Entwicklung und eines „unendlichen Progressus" der Menschheit. Schillers Anschauung führt, bewußt oder unbewußt, wenn er auch im Anschluß an Kant die Notwendigkeit der Erfahrung gebührend hervorhebt, auf die Lehre zurück, in der sich G. Bruno und Leibniz begegnen: die Monade als Spiegel der Welt, jede eine Besonderheit für sich. Es handelt sich letzten Grundes um den antiken, in der Renaissance wiederbelebten Gedanken des Mikrokosmos im Makrokosmos, den Pico della Mirandola am beredtesten verkündigt: Definita ceteris natura intra praescriptas a nobis (von Gott) leges coercetur (Ihrer Brust gewalt'ge Lüste Zähnet das Naturgebot) ... Nec te (Adam) caelestem neque terrenum neque mortalem neque immortalem fecimus, ut tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et fictor, in quam malueris, tute formam effingas. Poteris in inferiora, quae sunt bruta, degenerare, poteris in superiora, quae sunt divina, ex tui animi sententia

1) Der Großordensmeister im „Kampfe mit d. Dr.".
2) Goethes „Urworte". 3) 14. Apr. 83 (I S. 116).

regenerari.[1]) Der Mensch, solange er noch nicht zu bewußter Selbsttätigkeit erwacht ist, stellt mithin nach Schiller sinnbildlich das Ideal, die Aufgabe der Menschheit dar; jede erreichte Stufe bedeutet zwar einen Fortschritt, aber noch nicht die Erfüllung, deshalb immerhin einen Bruchteil, oder wie Rousseau mit etwas anderer Wendung meint: „Der natürliche Mensch ist ein Ganzes für sich . . ., der bürgerliche Mensch nur eine gebrochene Einheit."

Von den beiden Arten, die Schiller unterscheidet, kommt dem Naiven der Überraschung eine untergeordnete Rolle zu. Es beruht ja auf plötzlichem Versagen des Machthabers Verstand oder seiner Eheliebsten Klugheit und entspricht durchaus der älteren Auffassung. Der Betroffene schämt sich nachträglich seiner Entgleisung und nimmt sich vor, künftighin zurückhaltender zu sein, weil er bei Vernünftlern nur Schadenfreude erntet. Die ursprüngliche Natur ist nicht vollwertig genug, um über die Gewohnheit, die altera natura, zu siegen. Sie hat sich in einem unbewachten Augenblick hervorgewagt und wird zum Lohn dafür nachträglich verleugnet. Man versteht Schiller nicht, ohne fort und fort an dem Gedanken festzuhalten, den Rousseau schroff und deshalb zum Widerspruch reizend ausspricht, dem Goethe und Schiller, als von Grund aus dem Guten zugeneigte Menschen, im ganzen zustimmen. Es gibt im menschlichen Herzen „keine angeborene Verderbtheit, die ersten natürlichen Regungen sind stets gut". Die Stimme der Unmittelbarkeit trügt nicht; erst wenn der Gedanke den Ruf zerdeutelt und verzerrt, wird Unnatur daraus. Zur Vorbeugung gegen Mißverständnisse sei Schillers Auffassung kurz angedeutet. „Vor dem Anfang der Kultur" ist der Mensch ein Sinnensklave, ein Tiermensch (im „Zustand roher Natur")[2]), von moralischer Warte aus oder nach Kant beurteilt; andrerseits bezeichnet er vom eudaimonistischen Standpunkt, mit Rousseau, die Urstufe als das „kindliche Alter" der Menschheit. „Glückliches Volk der Gefilde!" Beide Vorstellungen sind „Ideen". Der Mensch kann nun in den „tierischen Zustand" zurücksinken, und gerade die einseitige Kultur, die Aufklärung, die sich nur auf den Verstand bezieht, bringt diese Gefahr nahe. Die vielbesprochene Stelle im „Lied von der Glocke" (Weh denen, die dem Ewigblinden . . ., V. 378 ff.) findet durch einen Satz in den Briefen über die ästh. Erz. (7) ihre vollständige Erklärung: „Das Geschenk liberaler Grundsätze wird Verräterei an dem Ganzen, wenn es sich zu einer noch gärenden Kraft gesellt und einer schon übermächtigen Natur Verstärkung zusendet." Für uns ist hier einzig wichtig, daß er die ursprüngliche Natur unter zweifachem Gesichtspunkt auffaßt; später unterscheidet er demgemäß wirkliche und wahre menschliche Natur. Letztere kann nicht schlecht und niederträchtig sein.

Immer bewußter strebt die Darstellung dem Ziele zu, Goethes Persönlichkeit zu erfassen und zu rechtfertigen, gegen alle Klügelei und Ver-

1) Opera, quae extant, omnia, Basileae 1601, Bd. I.
2) Über d. ästh. Erz. (24).

bildung. Die Krone echten Menschentums ist die Naivität der Gesinnung oder der Denkart. Als ihre edelsten Verkörperungen seien beispielsweise Frau Aja und Mörike genannt. Seine „Dichtung ist reine Einfalt und keusche Natur", sagt Alfred Biese, in dem wir eine der feinsinnigsten Persönlichkeiten aus unserem Kreise verehren, von Mörike.[1]) Diese Beispiele werden erwähnt, damit sich die Auffassung keinen Augenblick von der richtigen Höheneinstellung verliere. Keiner von Schillers Vorgängern hat die Wunderkraft naturhafter und doch reiner Naivität völlig erfaßt außer Herder, der (nicht erst in der Kalligone) die natürliche Innigkeit als Kennzeichen unverfälschter Menschlichkeit hervorhebt. Ein „Herz voll Unschuld und Wahrheit", wurzelhaft echter Menschensinn, der keine Verstellung und keine Schliche kennt, entwaffnet jeden, der nicht unheilbar in Bildungstum verstrickt ist, „voller Wissen und doch verstandesschwach"; denn „mit Ausnahme der Eitelkeit gibt es keine Torheit, von der man einen Menschen, der nicht ein vollkommener Narr ist, nicht zu heilen vermöchte". Ein erstaunlich lebenswirkliches, aber auch „vorläufig" vergebliches Wort Rousseaus. Wer naiv im schlimmen Sinne ist, kann sich von seinem Steckenpferd nicht mehr trennen. Die kernfrische Naivität erregt nicht Lachen, sondern Lächeln, so berichtigt Schiller die Ansicht der vermeintlich Darüberstehenden. Und wer über echte menschliche Natur, über Großes spottet, entpuppt sich im selben Augenblick in erschreckender Kleinheit. Dieses Lächeln geht bald in Wehmut und Ehrfurcht über. Aber wir wollen heutzutage auch im kleinen nicht mehr die Empfangenden sein, vielmehr die Herren und Meister, die überlegenen mit mehr oder weniger, oft mit sehr wenig Glück spielen, wie Florens Rang mit köstlicher Naivität bekennt, wobei er viel Feinsinniges über das wahrhaft Ästhetische vorbringt.[2]) Aller Fortschritt beruht auf den Äußerungen echter Menschlichkeit, nicht auf dem Un- oder Abnatürlichen, doch nur insoweit, als sie sich „mit völligem Bewußtsein" kundgibt. Den für uns undeutlichen Ausdruck hat Otto Harnack in anderem Zusammenhang berichtigt: „ohne etwas andres sein zu wollen".[3]) Mit der Einschränkung des Begriffs, wonach die Naivheit in strengster Bedeutung nur dem Kindersinn höchster Art, dem Genie, zugeschrieben werden dürfe, bereitet er die nächstfolgenden Ausführungen vor. „Sie vergessen aus eigner schöner Menschlichkeit, daß sie es mit einer verderbten Welt zu tun haben." Aus diesen Worten strahlt auch die Königsart Schillers wie aus einem blanken Spiegel entgegen. „Ein Dichter wie er kann nicht heucheln und mag nicht klagen" (Hebbel). Ist dies nicht auch Naivität?, wobei die Beziehung auf das dichterische Schaffen einstweilen ausscheidet.

Schiller schränkt mit aller Bestimmtheit den Geltungsbereich des Naiven ein. „In beiden Fällen ... muß die Natur recht, die Kunst

---

1) Zur Behandlung Mörikes in Prima, Progr. Neuwied 1908, S. 6, 48.
2) Der Wert Heinrichs v. Kleist. Eine Rhapsodie: Pr. Jahrb. 124 (1906).
3) Die klassische Ästhetik d. Deutschen, Leipzig 1892, S. 123.

aber unrecht haben." Sobald die anerzogene „Natur" das Höhere, Wertvollere darstellt, gebührt ihr der unbedingte Vorrang. Ein nach zwei Seiten hin folgewichtiger Gedanke. Er schließt die bewußte Anerkennung natürlicher, aber roher „Affekte" in sich und legt die Grundlagen zu richtiger Auffassung des Nachfolgenden. Naivität, in engerem Sinne, ist nur die schöne Natur. Es gibt auch „heilige Gesetze" des Anstands.

3. Die Naivität des Genies.

Naiv, d. h. volle Unmittelbarkeit, urgesund inmitten einer Welt, die des Arztes bedarf, muß jedes wahre Genie sein, gleich ein scheinbarer Widerspruch zu späteren Ausführungen, womit wir uns vorläufig nicht zu beschäftigen haben. Mit ihm erschafft sich die „Natur" ein Werkzeug, um in ihrem langsamen Gange vorwärts und vielleicht (nach Goethe) über sich hinauszukommen, Bahnen der Zukunft zu eröffnen. Denn sie arbeitet mit Überschuß, läßt Drohnen auch ihre Zeit leben, ist geduldig und wartet. Jodl urteilt im Hinblick auf Condorcet: „Er scheint sogar an die Möglichkeit zu glauben, die natürlichen Veranlagungen der Individuen in intellektueller und ethischer Hinsicht zu steigern", und nimmt an, daß Steigerungsfähigkeit das Ziel der Kulturentwicklung sei. Auch unter diesem Gesichtspunkt wäre Verleugnung der Unmittelbarkeit von übel, sinn- und zwecklos. In Buchstaben und Formeln erstickte Menschen können nie das Leben, das ihnen abgeht, hervorbringen. Erstarrung und Veräußerlichung sind die Gefahren, die am Wege lauern.

Eine Geschichte des Rätselbegriffes, der bald das Erhabenste bezeichnet, bald an Macher oder gar an die größten „Spitzbuben" (sog. Übermenschen) verschwendet wurde, ist trotz der Dankbarkeit des Themas noch nicht geschrieben worden. Wir beschränken uns mit einigen Rück- und Ausblicken auf den gegebenen Gedankenkreis. „Im 18. Jahrh. kam das lat. genius zu einem neuen aufleben und weiterer geltung, auch weit über den antiken begriffskreis hinaus, durch die neue und vertiefte hingebung an das römisch-griechische altertum, begegnete sich aber nun mit dem zugleich eindringenden französischen génie und hatte sich mit ihm auseinanderzusetzen, während auch das griech. dämon, *δαίμων* sich neu zur aufnahme meldete, alle drei aber eigentlich ein und dasselbe, im grunde eine wunderliche wirrnis" (R. Hildebrand)[1]; dazu noch die Kreuzung mit ingenium, die Beziehung auf gignere. In dieser ganzen „Wirrnis" kündigt sich das Verworrene, Rätselhafte des Begriffes an. Jede Zeitrichtung benennt damit das Höchste, was sie anerkennt. Im klassizistischen Frankreich galt der Inhaber einer ungewöhnlichen Gabe von esprit oder bel esprit als Genie (Typus: der allerdings spätere, aber bekanntere Voltaire). Der deutsche Rationalismus schwereren Kalibers sah in dem hochgesteigerten Vernunftwesen dasselbe (teilweise noch Lessing). Hel-

1) In seinem vortrefflichen Aufsatz „Genie", Deutsches Wörterbuch.

vetius (De l'esprit 1758) beschränkt den Begriff auf den epochemachenden Erfinder. Campe würde den Werkmeister des ersten Webstuhls zu oberst stellen. Der Geist der Zeiten und des einzelnen spiegelt sich in der Auffassung. Doch wir wollen auf geradem Wege weiterfahren. Durch das Frühlingsgewitter des Sturmes und Dranges wurde die Zwingburg der Vernünftelei erschüttert, wenn auch die Vernünftler ihre Wirtschaft fortsetzten. Fr. Nicolai übergießt die Originalgenies mit Spott und hat billige Arbeit damit, die Auswüchse des Naturburschentums verächtlich zu machen[1]), doch er stellt sich auch selbst an den Pranger. In den Kreisen der Stürmer, deren siegbringende Führer Goethe und Schiller sind, herrscht instinktive Abneigung gegen alles Vernünfteln, das, je weiter es von der Natur abrückt, desto mehr an Leerheit und Unwahrheit zunimmt; sie berichtigen die Einseitigkeit der vorausgehenden Epoche. Allenthalben ein Rückstreben, das hier zugleich ein Vorwärts bedeutet, nach Unmittelbarkeit, reiner, unverfälschter Natur. Eine Empfindung des Herzens, meint Hamann, predigt überzeugender als ein ganzes System. „Was ersetzt bei Homer die Unwissenheit der Kunstregeln, die ein Aristoteles nach ihm erdacht, und was bei einem Shakespear die Unwissenheit oder Übertretung jener kritischen Gesetze? Das Genie, ist die einmütige Antwort.“[2]) Der echte Dichter als „ein zweiter Schöpfer; ein Prometheus unter einem Jupiter“, der „gleich dem obersten Werkmeister oder gleich der allgemeinen bildenden Natur ein Ganzes schafft“, während sein Zerrbild, der Reimer, nur den „Schellenklang der Sprache“ beherrscht, „unbesonnen und blindlings Witz und Phantasie verschwendet“: dieses Kraftwort Shaftesburys[3]) wird zur Losung der Zeit. „Wärme des Herzens“, stark und machtvoll genug, „unsre Seele mit Himmel zu füllen“, daß eine neue Welt aus ihr quillt. Die Forderung unmittelbarster Gemütskraft, die der jugendliche Goethe stellt[4]), entspricht dem allgemeinen Drange der neuen Richtung. Aber die Stürmer übersehen doch mancherlei. Sie verkennen die Gegenwirkung und beachten die Gefahren individualistischen Überschwangs („Verwilderung, innere Verödung“) nicht, eben mit dem Rechte stürmender Jugend. Das Schaffen vollzieht sich nicht nur im Reich des Unbewußten, indem sich innere Kräfte Bahn brechen. Auch die ursprüngliche Begabung kann nicht alles aus dem Eigenen schöpfen. Denn wir sind alle „kollektive Wesen“, wie der Altersgoethe sich bescheidet, und, seine Lebensentwicklung nochmals überschauend, fügt er hinzu: „Ich verdanke meine Werke keineswegs meiner eigenen Weisheit allein, sondern Tausenden von Dingen und Personen außer mir, die mir dazu das Material boten. Es kamen Narren und Weise, helle Köpfe und bornierte, Kindheit und Jugend wie das reife Alter.“

---

1) Kleyner, feyner Almanach . . ., 1778—79, Berl. Neudrucke I, II.
2) I S. 475, II S. 38.
3) Werke, Bd. I, S. 268 ff., Selbstgespräch 1710.
4) Frankfurter Rezensionen 1773 („Aussichten in die Ewigkeit“).

Alle hatten ihm etwas zu sagen.[1]) Damit verringert er den Wert großer Persönlichkeiten nicht. Die „angeborne Kraft und Eigenheit", die Fähigkeit zur Verarbeitung des Stoffes, die Empfänglichkeit bleiben das Entscheidende. In dem Streit, ob „Massenarbeit", ob „Heroentum" [2]), tritt er für die naturgemäße Synthese ein und lehnt die streng evolutionistische Richtung ab. Seine gegenteiligen Äußerungen sind entweder Einfälle des Augenblicks oder haben einen leichten Stich ins Ironische. Großes Wollen setzt Goethe bei einem überragenden Menschen voraus; „im Anfang war die Tat". Vordeutungen schon bei Bodmer, Gellert, Th. Abbt, die den Feldherrn und Staatsmännern Genie zuerkennen; doch beruht dies vielleicht auf Entlehnung, der Begriff war in Frankreich ehedem ein militärischer Fachausdruck. In Tatendrang schwelgten die Stürmer und Dränger („Kolosse ausbrüten"!). Der „Polarstern" Friedrich der Große, der siegprangend emporstieg, durch seine Willenskraft einen Erdteil in Staunen und Bewunderung schlug, führte auch hierin eine neue Ära herbei. Genial ist nicht allein der Verstandes-, der gemütskräftige Mensch, sondern auch der Mann der Tat, immer jedoch mit Rücksicht auf außerordentliche Bestrebungen. So eroberte der Begriff, teils durch Erhaltung des Alten, teils durch Ausdehnung auf alle Tätigkeiten, die ausgesprochene Begabung erfordern, immer breitere Bezirke, womit freilich zugleich einige Entwertung und Unstimmigkeit eintrat. Wenn der Darsteller Tristans schon genial ist, was bleibt dann für den Schöpfer des Werkes übrig? Es ist eine hohe Ehre, sich dem Eingang in dieses Reich der Überragenden auch nur zu nähern; den Namen sollte man nicht mißbrauchen. Neubildungen (z. B. Persönlichkeit) dienten zur Entlastung. Das letzte Jahrhundert erhob den Forscher auf den Königsthron, nicht neben, sondern teilweise über das künstlerische Genie. Noch B. Erdmann sieht sich veranlaßt, für die „Auserwählten" unter den Beobachtern den Rang des Genies in Forderung zu stellen.[3]) Carlyle schließt unter dem Namen heroship alles höchste Menschentum zusammen, und gewiß gehören, wenn alle hoffähig sind, die großen Helden nicht als die letzten zu diesem Kreis. Genie ist Einfalt in jenem höchsten Sinne, daß es alles Klügeln und alle Berechnung auf den Effekt, alles Gleißen und Prangen als kindisch von sich stößt, wie die Sonne nicht die Absicht hat zu glänzen, sondern nur leuchtet.

Alexander Gerard[4]) berührt sich in manchen Gedanken mit Kant (und Lessing), wenn er z. B. den Satz aufstellt: „Bloße Lernfähigkeit setzt gemeiniglich nichts weiter, als ein wenig Urteilskraft, ein leidliches Gedächtniß und viel Fleiß voraus", wenn er ferner den „guten Kopf" und das

1) Zu Eck., 17. Febr. 1832 (S. 610f.).

2) Vgl. Hißbach, Die gesch. Bedeutung von Massenarbeit und Heroentum im Lichte Goethescher Gedanken, Progr. d. Rg. Eisenach 1907.

3) Zur Theorie der Beobachtung, Arch. f. syst. Philos., N. F. 1. Bd.

4) Versuch über das Genie (1774). A. d. Engl. übs. von Christian Garve, Leipzig 1776.

Genie grundsätzlich scheidet. Er bestimmt letzteres als die Gabe zu erfinden, Entdeckungen in der Wissenschaft, „Originalwerke" in der Kunst ins Leben zu rufen. „Die Einbildungskraft ist es, die das Genie erzeugt; aber die übrigen Fähigkeiten bringen es zur Reife", wobei jedoch die Vernunft in der Wissenschaft bewußter mitwirkt. Ein Gedanke könnte als Geleitwort des Laokoon dienen. Der echte Dichter „bezeichnet den Gegenstand nur durch wenige, aber starke und unterscheidende Züge", die Dichterlinge „wollen keinen einzigen Umstand auslassen, und sind so pünktlich in Bemerkung jedes kleinsten Theils, als ein Lehrer der Naturgeschichte: und doch fehlt bei dem allen dem Gemälde das Leben und die Kraft, sich der Einbildungskraft des Lesers zu bemächtigen". Sulzer bewegt sich in dem Anschauungskreis des Sturmes und Dranges, indem er als Voraussetzung des Genies „eine vorzügliche Stärke der Seelenkräfte" betrachtet; wie häufig empfinden wir die gewaltige Nachwirkung der Leibnizschen Monadenlehre, auch des Dubos. „Es gibt Dichter, die nicht viel mehr als Versmaschinen, Tonkünstler, die Notenmaschinen sind." Aber er bekämpft auch die Auswüchse des Individualismus und verlangt Bildung des Naturgenies, er sucht eine Synthese zwischen dem Glauben an die unmittelbar von innen heraus wirkende Naturkraft und den Forderungen der Vernunft, was ihm nicht immer gelingt.

Gegen seine Gleichsetzung des „großen Kopfes" und des „Mannes von Genie" wendet sich Kant. An seine Ausführungen muß jeder, bewußt oder unbewußt, befangen oder unbefangen, anknüpfen, sowenig er auch anerkennt, daß gerade dieser große Denker sich den höchsten Ehrennamen versagt. In seinen jüngeren Jahren behauptet er übereinstimmend mit Lessing, mit Schiller: „Dieser zweideutige Anschein von Phantasterei in an sich guten, moralischen Empfindungen ist der Enthusiasmus, und es ist niemals ohne denselben in der Welt etwas Großes ausgerichtet worden."[1]) Dementsprechend gibt er dem Begriff ursprünglich eine weitere Ausdehnung: „Es gibt Wissenschaften der Nachahmung (= Erlernung), aber auch W. des Genies" — „Zur Philosophie gehört mehr Genie als Nachahmung". Sie ist eine Kunst.[2]) Er vergleicht später, vielleicht durch Gg. Fr. Meier angeregt, das Genie mit einem „Baum". Es schießt seine Wurzeln in die Urteilskraft, die mehr aufklärend als produktiv wirkt (das an Genies arme Deutschland!). Die Krone bildet die „produktive Imagination" (Beispiel: Italien in der Zeit der Renaissance), die Blüte der Geschmack (Franzosen), die Frucht eignet den Engländern. Immer aber ist die Kraft des Belebens das Kennzeichen des Genies. In dem abschließenden, in der Edelreife (nicht Verkümmerung!) des Alters entstandenen Hauptwerk beschränkt er ge-

1) 1764; Ak.-Ausg., Bd. 1, S. 267; vgl. Lessing „Über e. Aufg. im Teutschen Merkur", Schillers Anmerkung über d. „philos. Beruf" Kants.

2) Vernunftlehre-Blomberg (1771?), nach Schlapp.

niale Tätigkeit auf die Kunst.[1]) Es bleibt dies eine Rätselfrage, die nicht mit dem Schlagwort Sachunkenntnis erledigt wird. Kant hat sich sein Leben lang bemüht, die Natur als Ganzes zu erfassen, behauptet Ed. v. Hartmann[2]), und hat dieses Ziel sicher auf dem dazu geeignetsten Gebiet, im Ästhetischen, also auch mit der Lehre vom Genie, erreicht. Vielleicht verbreitet sich von hier aus einiges Licht über seine Auffassung. Jedenfalls möge der Gedanke den Ausgangspunkt bilden. „Schöne Kunst muß als Natur anzusehen sein," doch wohl als „andere Natur", was er gelegentlich andeutet. Diese Grundanschauung beherrscht die weiteren Ausführungen: „Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt." Da nun das produktive Vermögen selbst Natur ist, so vertieft er seine Begriffsbestimmung nach dieser Seite: „Genie ist die angeborene Gemütslage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt." R. Hildebrand weist auf die Vereinigung von genius und ingenium in diesem Satze hin, doch nicht nur dies: auch die Erinnerung an die ebenfalls übliche Ableitung von gignere wirkt mit. Natur in diesem Sinne ist „Natur im Subjekte", also unmittelbare Kraft oder das „Wirken aus sich selbst" (Schiller zu Anfang des Aufsatzes), wirkende Kraft (nach Leibniz), der nisus formativus Blumenbachs, eine Art von Ding an sich, das in seinem Wesen unerforschlich bleibt. Von künstlicher Nachbildung oder Nachahmung ist nicht mehr die Rede, sondern von schöpferischer Wirksamkeit der allgemeinen Natur „unter der besondern Form der menschlichen" (nach Goethes bestimmterer Wendung). Kant entscheidet damit eine Frage des Jahrhunderts. Das Steckenpferd der Zeit bis zu den Stürmern und Drängern, der Glaube an die Nachahmung, die Kant der Erlernbarkeit gleichsetzt, wird erbarmungslos zermalmt, das geniale Schaffen als nicht erlernbar hingestellt. Ferner nähert er sich einer ganz anders gearteten Weltanschauung. Dieser Weg, mit Entschiedenheit verfolgt, führte zu Goethe. Originalität muß die erste Eigenschaft des Genies sein. Es scheint nun, als ob mit einer solchen Bestimmung all den Wichtigtuern und Nachäffern eine Pforte eröffnet würde, durch die sie sich hereinschleichen könnten, um dann in dem für die großen Genien der Menschheit vorbehaltenen Heiligtum ihre Kunststückchen vorzuführen. Nichts liegt dem großen Denker ferner. Mit der Forderung der Urteilskraft, des Geschmacks, der ein „Censor des Genies" sein soll, indem er es seiner Zucht unterwirft, trat er schon früher den Wildlingen unter den Kraftgenies, dem übertriebenen Individualismus entgegen, womit er Schillers Urteil über Bürger begegnet. Es graust ihm vor nebelhaften Phantastereien, vor „originalem Unsinn". Dabei bleibt die große und ungelöste Frage, inwieweit die Gebilde der Phantasie Realität beanspruchen dürfen, unverändert bestehen. Ihr Machtbereich erstreckt sich, wie wir aus neueren Untersuchungen wissen, bis

1) Kr. d. U. (1790), I § 45ff.

2) Mod. Naturphilos., Pr. Jahrb. 109 (1902), vgl. dessen „Weltanschauung der mod. Physik", Lpz. 1902, H. Haake.

in die nüchterne Welt des Mathematikers oder des Kaufmanns. Kant scheidet zwischen dem echten Genie und dem Macher durch die Forderung des Allgemeingültigen, des „Exemplarischen", und so bringt er die Vermögen, die er früher vereinzelte, in eine höhere Synthese, die erst das Wesen des Genies ausmacht: Vorstellungskraft, Verstand, Geist und Geschmack in organischem Bunde. Geist ist das belebende Prinzip. Unbegreiflich bleibt es, daß man sein Urteil über den Genius als ironisch bezeichnen durfte. Mit scharfem Spott züchtigt er nur die „seichten Köpfe", die sich als „aufblühende Genies" gebärden, alle, die sich einbilden, „man paradiere besser auf einem kollerichten Pferde als auf einem Schulpferde". Ein Beweis für seine mitunter „gotische", alle blasierte Vornehmtuerei meidende Ausdrucksweise, die ihrerseits offenbart, daß sie von einem lebendig fühlenden Menschen ausströmt, nicht einen Spiegelfechter oder Schauspieler zum Vater hat. Die Tatsachen bezeugen oft starke Ergriffenheit durch die Kunst, in den erhabensten Stellen seiner Schriften wallt der meist zurückgedämmte Strom unmittelbarer Gemütskraft oft zu herrlichen Gebilden empor.[1])

Kant hätte vielleicht des genaueren darlegen sollen, wie sich diese schöpferische, quellgleich hervorbrechende Kraft, die niemand in seiner Gewalt hat, nach den einzelnen Richtungen äußert; anstatt dessen stellt er als allgemeinverbindlichen Satz auf, daß „Genie dem Nachahmungsgeiste gänzlich entgegenzusetzen sei".[2]) Dabei widerspricht er sich, was bei jedem auf die Spitze getriebenen Urteil die Regel ist, einigermaßen selbst, indem er nämlich behauptet, daß man auch für die Wissenschaft „manches erfinden" könne, daß ferner die Höhe aller Kunst (in der Antike und Renaissance) „vermutlich" schon erreicht sei, welch letzteres mit der Idee der fort und fort schöpferischen Natur nicht vereinbar ist. Wie schon früher den Mathematikern, versagt er nunmehr den Naturforschern (auch Newton, womit Goethe vielleicht einverstanden war) die „Ehre, Genies zu heißen", gedenkt des Philosophen mit keiner Silbe. Die Künstler sind „Günstlinge der Natur", die Männer der Wissenschaft (beides im höchsten Sinne aufgefaßt) „große Köpfe", deren Zerrbild, der „Pinsel", vom Nachlernen und Nachbeten lebt; Typus: Wagner in Goethes Faust. Der ganze Zusammenhang gipfelt in dem vielberedeten Satze: „Im Wissenschaftlichen also ist der größte Erfinder vom mühseligsten Nachahmer und Lehrlinge nur dem Grade nach, dagegen von dem, welchen die Natur für die schöne Kunst begabt hat, spezifisch unterschieden." Windelband bezeichnet als glänzendste Widerlegung dieser Meinung Kant selbst und seine ästhetische Lehre; aber er gibt ihm in zweifacher Hinsicht recht. In der größten wissenschaftlichen Tat liege nichts, was nicht jeder nachträglich begreifen könne. Ferner: „In der beweisen-

1) Vgl. Rosikat, Kants Kr. d. r. Vernunft u. s. Stellung zur Poesie, Progr. des Altstädt. Gymn. Königsberg 1901.

2) Dazu auch: Otto Schöndörffer, Kants Definition v. Genie, Altpr. Monatsschrift, N. F. XXX (1893).

den Darstellung der Wissenschaft hat die geniale Behauptung auch nicht die Spur eines Bürgerrechts." Aber zum Erforschen, zum Neufinden gehört geniale Intuition: „Der große Blick des Genies muß dasjenige unmittelbar erfassen, was erst nachher durch die strenge Arbeit des Verstandes bewiesen werden kann." Es sei nochmals betont, daß Kant als wesentliche Bedingung der Kunst „etwas Schulgerechtes", also Geschmack, Bildung bezeichnet, „diese Forderungen gehen nicht sein (des Genies) produktives, sondern sein Beurteilungsvermögen an" (Br. Bauch)[1]); denn nur der Geschmack bewahrt vor Roheit und Formlosigkeit. Solche Anschauungen entnimmt Kant dem Geiste der Zeit, soweit sie vom Sturm und Drang unberührt oder darüber hinausgeschritten war. Die Verbindung zwischen beiden Richtungen (also die Synthese von Satz und Gegensatz) stellt in ähnlicher Weise der klassische Philologe Michael Engel her. Zwar kann der hartnäckigste Fleiß, „der sonst alles unter seine Herrschaft zwingt", das Genie nie und nimmer ersetzen; aber trotzdem vollenden erst Erfahrung, Übung, Studium „den Philosophen, den Geschäftsmann (= die praktisch wirkende Persönlichkeit), den Dichter". Nur Bücherweisheit, „schwerfällige schwelgerische Gelehrsamkeit", droht es zu erdrücken, wie auch Kant „cyklopischer Gelehrsamkeit" (man möchte sagen: enzyklopädischer) dieselbe Wirkung zuschreibt[2]); Nichtverarbeitung des Lernstoffes! Je stärker und ursprünglicher freilich die Begabung ist, desto mehr schwindet die Gefahr. Das höchste Genie, das fast so selten erscheint wie der Vogel Phönix, steht von Anfang an unter dem sicheren Schutze unbewußter Gesetzlichkeit, es zieht bloß die Stoffe an sich, die ihm dienlich sind, fühlt sich dann gehemmt, wenn der Nährboden der Zeit seine Lebenskräfte nicht ausfüllt, wenn es tiefstes, drängendes Leben, auch der Mitwelt, ausspricht und Steinen predigt.

Worin liegen nun die Gründe dafür, daß Kant dem „großen Kopf", sich selbst den Ehrennamen des Genies versagt? Die „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht" (1798) gibt darüber die bestimmteste Auskunft. Das Genie verfügt über die freie schöpferische Einbildungskraft (= Phantasie), weshalb es „der Originalität fähiger ist". Wir können dieses Urteil dahin ergänzen: Nur die Verschwommenheit leugnet es, daß „die Logik in rein wissenschaftlichen Werken nahezu alles bedeutet", wenigstens die eigentliche Grundlage der Darstellung bildet, während sie für das Kunstwerk nicht ausreicht.[3]) Lebens- und Lehrdarstellung, wenn wir die äußersten Stufen abmessen, sind die beiderseitigen Ziele. Hermann Lotze bestimmt in seiner „Geschichte der Ästhetik in Deutschland" die „geistigen Urerlebnisse" (Empfindungen von Farben und Tönen, räumliche Anschauungen, Gefühle der Lust und Unlust usw.), deren Aufhellung und

1) Das Wesen des Genies nach der Auffassung Kants und Schillers, Nord und Süd, Okt. 1903.

2) Über Genie und Studium 1784.

3) J. M. Guyau, Die Kunst als soziologisches Phänomen, Leipzig 1911 (Übersetzung); ich erwähne absichtlich fremde Urteile.

Klarstellung Aufgabe der Wissenschaft sei. Das Denken über gegebene Vorstellungsinhalte stellt sich schon als ein Zweites, als Übertragung in ein neues Gebiet dar. Deshalb ist es „am wenigsten berufen, diese ursprüngliche Tätigkeit zu sein. Denn eben seine Leistungen grade bestehen nur in Beziehungen, Vergleichungen, Trennungen und Verknüpfungen von Inhalten, die es nicht erzeugen kann", sosehr auch die Wissenschaft immer in Versuchung sei, „sich als das Ganze oder den Gipfel des geistigen Lebens anzusehen". Ein ähnlicher Gedanke schwebt Kant vor; er muß ja schon wegen seiner Aufstellung der Stammbegriffe und seiner Abneigung gegen metaphysische Überschreitungen so urteilen. Das geschlossenste System stellt doch mehr eine klarumrissene Zeichnung, eine verwickelte Maschine dar, wenn es auch aus den Grundlagen der Persönlichkeit entspringt, als ein lebenerfülltes Gebilde, während das Kunstwerk ein lebendiges Ganze, eine Erweiterung über den Kreis der Natur bedeutet. Am meisten entfernt sich vom Künstlerischen das Analytische, weshalb es auch, in der Dichtung verwendet, trocken wirkt, die Synthese dagegen ist beiden gemeinsam, nur das Verfahren verschieden. Der weitere Grund liegt in dem Widerwillen Kants gegen alle Phantasterei in der Wissenschaft, gegen die „Gaukler in Sachen der sorgfältigsten Vernunftuntersuchung", die sich genialisch aufspielen, wo klare Denkarbeit einzig und allein am Platze ist. Ein Streifschuß fällt dabei gegen die „orientalische Beredsamkeit" Herders. Nunmehr können wir seine eigenartige Stellungnahme beurteilen. Kant tritt für reinliche Scheidung in den Äußerungsformen des menschlichen Geistes ein; er lehnt mit Recht Verquickung von Kunst und Wissenschaft ab, wo wir Klarheit und Wahrheit erwarten. Es gibt deshalb und muß eine mehr unpersönliche Darstellungsform geben, wenn es sich um Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnisse handelt (Mathematik, juristische Urteile, Gutachten, Definitionen usw.). Sachlichkeit und Rücksicht auf leichtes Verständnis bilden neben der Sprachrichtigkeit unerläßliche Forderungen, alle individualistische Originalitätssucht müßte hier erheiternd wirken. Kant wendet sich zugleich gegen die Phantasten in der Wissenschaft („Genieaffen"), die Verwirrung und Spuk anrichten. Er stellt in der „Anthropologie" die ruhige und sachliche Wirksamkeit der „großen Köpfe" über die Siebenmeilensprünge des Genies. Es graut ihm vor dem Chaotischen, den Ausartungen im Gefolge des Sturms und Drangs. Und doch, sosehr Goethe in der Verurteilung des Nebelhaften, Abenteuerlichen mit ihm einverstanden ist, die Frage, ob nicht auch die Phantasie sich im Wahrhaften, im Kreise des Wirklichen bewegen könne, beschäftigt ihn fort und fort. Er findet schließlich die Lösung, die für ihn und Wesensverwandte mehr als eine Redensart bedeutet, „daß es auch eine exakte sinnliche Phantasie geben könne, ohne welche doch eigentlich keine Kunst denkbar ist", also eine organische Verbundenheit von „Sinnlichkeit und Vernunft, Einbildungskraft und Verstand".[1]) Naivität.

1) Zur Morphologie (1822).

Kants Auffassung des Genies ist in dieser Beschränkung unhaltbar. Kunst und Wissenschaft, vom höchsten Standpunkt aus betrachtet, sind gleichberechtigte Gipfel menschlicher Betätigung. Beide schöpfen aus dem Strome des Lebens, nur gehen sie dann ihre eigenen Wege. Im Wissenschaftlichen sind nach Goethe nicht nur die ersten großen „Einfälle" genial: „Alles wahre Aperçu kommt aus einer Folge und bringt Folge. Es ist ein Mittelglied einer großen produktiv aufsteigenden Kette." Die schöpferischen Kräfte wirken oder müssen vielmehr bis in die letzten Verzweigungen mitwirken, wie andrerseits in der Kunst, besonders bei größeren Werken, es nicht mit Eingebungen allein getan ist. Die Romantiker setzen eine Zwiesprache πρὸς ὃν μεγαλήτορα θυμόν voraus. Das Richtige trifft Schelling gegen die Vernünftler: „Schon längst ist eingesehen worden, daß in der Kunst nicht alles mit dem Bewußtsein ausgerichtet wird, daß mit der bewußten Tätigkeit eine bewußtlose Kraft sich verbinden muß, und daß die vollkommene Einigkeit und gegenseitige Durchdringung dieser beiden das Höchste der Kunst bedeutet."[1]) Je mehr freilich die Denkarbeit sichtbar wird, desto eher verliert sich der Eindruck unmittelbaren Lebens. Alle Tätigkeit des Geistes, sei es Kunst, Wissenschaft, praktische Wirksamkeit, ist Selbstausdruck (Ichdarstellung, Ichklärung, Ichverwirklichung) und kann ins Reich des Genialen emporragen.

Wie stellt sich nun Schiller zu Kants Begriffsbestimmung des Genies? Sein Urteil geht dahin, daß er die „sehr bedeutenden Winke" anerkenne, sie aber als „noch gar nicht befriedigend" ansehe.[2]) Das mag anfangs befremden. Schiller ist mit den ästhetischen Anschauungen von Shaftesbury herauf bis auf Gerard und Kant vertraut; doch befindet er sich nach zwei Richtungen im Vorteil. Als Dichter kann er aus den Tiefen der eigenen Natur schöpfen, und ferner hat er, gleichsam als lebendiges Objekt des Studiums, das verkörperte Genie, Goethe, vor sich. Gerade die Spiegelung in einem Zweiten, Gegenwärtigen blieb Kant versagt. Schiller verweist in obigem Brief auf „Die Künstler". Da bieten sich freilich lichtvolle Ausblicke: die Kunst als die erste Frühlingsblume und „am reifen Ziel der Zeiten" als die Genossin der Wahrheit, der Dichter als Kronbewahrer der menschlichen Würde, und doch ist auch nach der endgültigen Fassung des Gedichtes das Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft noch nicht ganz geklärt. Schon vor 1795 gab er bedeutende Fingerzeige zur Auffassung des Genies. Der große Künstler (Goethe!) zeigt den Gegenstand in reiner Objektivität, der „mittelmäßige" stellt sich selbst dar, der „schlechte" bleibt im Stofflichen stecken.[3]) Das Hinstreben zur Naivität macht sich deutlich bemerkbar. Die tiefsten Einblicke gewährt jedoch der berühmte Brief an Goethe vom 23. Aug. 94. Das sind keine Ansichten, sondern Enthüllungen. Bildender intuitiver Geist, der von der

1) Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur (1825); vgl. Otto Behaghel, Bewußtes und Unbewußtes im dichterischen Schaffen, Gießen 1906.

2) An Körner, 3. Febr. 94 (III S. 419).

3) An Körner, 28. Febr. 93 (III S. 295).

Einheit ausgeht und synthetisch aufbaut, in dem die Natur unverfälscht und ungebrochen nach Entfaltung drängt, andrerseits spekulativischer Geist. Was Kant von Goethe trennt, ist gerade das, was Schiller an der Bestimmung des Genies vermißt.

Die näheren Ausführungen über das Genie in unserem Aufsatze sind die schönste Huldigung für Goethe, sosehr man auch davon absehen muß, die Worte im einzelnen zu pressen und zu deuteln. Einschränkungen ergeben sich später, und Schillers Art liegt es von jeher fern, ein „Modell" abzukonterfeien. Gewisse Züge treffen auf Goethe überhaupt nicht zu. Die Einteilung spricht für sich selbst. Zunächst handelt er kurz von dem Grundcharakter des Genies, dann von seiner Selbstdarstellung im „Ästhetischen, Intellektuellen, Moralischen", schließlich von der Ausdrucksform in den Werken und im „lebendigen Umgang". Mit Vorgängern, mit Goethe und Nachfolgern (z. B. Schopenhauer) ist er darin einig, daß das Woher etwas Unerforschliches bleibe, das Wie dagegen, die Äußerungen der Beobachtung zugänglich seien. Mit Recht; denn ob wir diese Grundkraft als Naivität, als Natur oder Instinkt, als genius oder Eingebung, als Dämon bezeichnen, kommt im ganzen auf dasselbe hinaus. Vor dem Geheimnis des Lebens steht das große Fragezeichen. Zwei Beschaffenheiten hebt Schiller insbesondere hervor: ursprüngliche Ablehnung falschen Geschmackes, synthetische Erweiterung der Natur, d. h. Erschaffung einer neuen, gesteigerten Welt. Damit erscheinen die genialen Persönlichkeiten als Bahnbrecher, Förderer der Menschheit, sie sind (nach Paul Richters hochgestimmtem Ausdruck) „das Beste, was die Erde trägt, die Wecker der schlafenden Jahrhunderte". Doch bleiben keinem die Abwege des Phantastischen, Augenblicke des Versagens, Zeiten der Ermattung erspart. Niemand ist jederzeit genial. Ohne Brache oder Nahrung verkümmert der beste Ackerboden. Zu viel Fruchtbarkeit schadet den Werken. Wie wenig sich Schiller in der schneidenden Winterluft der Kantischen Imperative und Grundsätze seiner Individualität entsprechend wohlfühlt, beweisen die Urteile über die geistigen und sittlichen Fähigkeiten des Genies. Kein Verfahren nach „erkannten Prinzipien". Quellgleich bricht das Neue, auch wenn es nicht unbedingt neu ist, aus dem bereiteten Erdreich hervor. Auf Kantischer Bahn bewegt er sich mit der berechtigten Forderung, daß die Eingebungen gesetzmäßig und vorbildlich seien. Gegen die Willkür, libertas gegen licentia. Doch findet auch hier dieselbe Erweiterung statt. Man beachte den Zwischensatz: „Alles, was die gesunde Natur tut, ist göttlich", also auch „sentimentalisches" Schaffen. Das naive Genie stellt sich als Höchststeigerung der „schönen Seele" dar. Diese Einschränkung erleichtert manche Schwierigkeit in den folgenden Teilen des Aufsatzes; nur eine sorgfältige Nachprüfung bis in die einzelnen Sätze und Ausdrücke entwirrt vieles scheinbar Widerspruchsvolle. Es sind herrliche Worte, die Schiller dem Charakter des naiven Genies widmet, Worte, die auf Kindlichkeit wie unverfälschte Natur in gleichem Maße zutreffen. Zugrunde liegt immer der Gedanke des Lebensfrischen und Lebensvollen,

geistiger Gesundheit. Der Hinweis auf den Mangel an „Dezenz" (= Zimperlichkeit) bereitet spätere Ausführungen vor. Das Frauenideal, das er zur Ergänzung daneben stellt, ist aus „Anmut u. Würde" bekannt. Das „andere Geschlecht" in seiner höchsten Vollkommenheit ist „harmonisches Selbst", das „sich stets ganz gibt, ewig nur eines". Der schöne Charakter steht in naher Beziehung zum Genialen, verkörpert oder versinnbildlicht die ideale Höhe des Menschentums.[1]) Zum letztenmal kehrt in dem Abschnitt über die Ausdrucksweise die Lehre von den Zeichen wieder. Der Vernünftler hat die quellfrische Sprache echter Natur verlernt; er künstellt und berechnet alles. Dagegen sind nicht nur die Gedanken des naiven Genies, „die guten Einfälle, sowie Kinder Gottes", die „uns zurufen: da sind wir!"[2]) Sie „erscheinen" auch, ihre Form wächst, „herrlich wie am ersten Tag", aus dem natürlichen Grunde der Seele hervor.

Im Anschluß an eine Reihe von Gedichten und gelegentliche Äußerungen können wir Schillers Anschauung vom Genie vervollständigen, was um so mehr bedeutet, als es sich vielfach um gemeinschaftliche Gedanken der beiden „Dioskuren" handelt. In Betracht kommen besonders die Votivtafeln: Das Naturgesetz, Korrektheit, Der Genius, Der Nachahmer, Genialität, Dichtungskraft, Genialische Kraft, Kolumbus, die Xenien: Wiss. Genie usw., von anderen Gedichten: Der Genius (Natur u. Schule), An Goethe. Der Genius, heißt es hier mit Anklang an Shaftesbury, gleicht dem Schöpfer an bildnerischer Kraft und unermeßlicher Tiefe, sein Wesen ist unerfaßbar für den Verstand. Mit ihm „steht die Natur in ewigem Bunde", d. h. in ihren „Lieblingen" (nach Goethe) spricht sie sich aus, strebt durch sie vorwärts zu kommen. Nur der Genius „mehrt in der Natur die Natur", schafft, ohne sich von ihr zu verirren, eine gesteigerte Welt. Wer diesen „frommen Instinkt", die wurzelechte Naivität, sein eigen nennt, den kann die Wissenschaft nichts lehren; denn er selbst ist der Lehrer der Jahrhunderte. Der Verstand vermag nur zu „wiederholen"; „wählend" (analytisch) sucht er die Werke der Natur sich begreiflich zu machen. Schiller gebraucht noch schroffere Worte, die ich hier nicht erwähne, wie Kant (oder Herder?) schon 1764 mit vernichtender Wucht über das geistlose Zeitalter der „leeren Witzlinge oder finsteren Grübler" aburteilt. Beide wenden sich gegen rationalistische Verknöcherung oder Stubengelehrsamkeit; denn „der Forscher reinen Herzens", der den Geheimnissen der Natur mit Ehrfurcht lauscht (Goethesche Einwirkungen), findet bei Schiller hohe Anerkennung. Auch der Philosoph, der die Wahrheit „schaut, bildet", ist „geboren", also wissenschaftliches neben dem praktischen Genie (Kolumbus). Um so entschiedener nimmt er gegen die „Schwätzer und Schmierer" Stellung, verhältnismäßig scharf auch gegen die Analytiker und später gegen die romantische Richtung. Goethe-Herakles, so rühmt er an ihm (1800), hat schon in der Wiege die Schlange

1) Vgl. die Gedichte „Das weibliche Ideal", „Tugend des Weibes".
2) Zu Eck., 24. Febr. 1824 (S. 70).

des Regelzwanges erwürgt, den Rückweg zur Natur und Wahrheit gewiesen, während nunmehr Anarchie in der Kunst, die wilde Phantasie herrsche. Der Nachdruck fällt immer wieder auf den intuitiven Geist, den naiven Charakter, den genialischen Instinkt, was alles das gleiche bedeutet. Die positive Wirksamkeit des Genies wird kraftvoll betont, die Entartung der Phantasie ins Nebelhafte als Wahnwitz gegeißelt[1]) (gegen Sturm und Drang und besonders die „Romantiker"). Das echte Genie geht von der Erfahrung und Wirklichkeit aus, erhebt sich darüber, um eine erhöhte Natur zu schaffen; aber es setzt nicht verwegen über alle Schranken der Tatsächlichkeit hinweg. Weil aber nur „aus dem Harmonischen das Harmonische quillt", „aus der Kräfte schön vereintem Streben das wahre Leben" erst aufblüht, so ist sein Beruf groß und ernst, Selbstzucht und Selbsterziehung zu echter Menschlichkeit seine erste Aufgabe. Auch den Hochbegabten bedrohen ernste Gefahren. Er kann sich eine Zeitlang an die Künstelei und Mode verlieren, zum Gefolgsmann herabsinken, wo er Führer sein soll. Deshalb soll der Künstler „in der schamhaften Stille seines Gemüts die siegende Wahrheit erziehen", unangesteckt von Zeit- und Volkskrankheiten. Seine höchste Pflicht, gegen sich, ist, den „reinen Äther der dämonischen Natur" (d. h. der höheren Seelenkräfte) von allen Schlacken zu läutern; dann „werfe er es (sein Werk) in die schweigende Zeit". In diesem Falle, wenn es, über eitle Hascherei nach flüchtigem Beifall erhaben, aus dem Heiligtum edler Gesinnung hervorgeht, wird es, winterliche Fröste überdauernd, blühen und zum Segen der Kommenden immer frühlingsgleich wirken. Damit haben wir schon das Herrschaftsbereich des „sentimentalen" Genies betreten, was mit Rücksicht auf den folgenden Abschnitt nötig war.

Zum Schlusse seien noch einige Ergänzungen und Fragen, die sich aufdrängen, wenigstens andeutungsweise mitgeteilt. Schiller erweitert den Kreis, indem er das Genie der Wissenschaft und der Tat hinzufügt, obwohl seine Beispiele nicht alle dieses höchsten Wertbegriffes würdig sind. Es ist auch ein Unterschied zwischen einmaliger und dauernder Genialität. Schelling, seiner Identitätsphilosophie entsprechend, die auf ästhetischer Grundlage ruht, verfolgt den Schillerschen Gedanken weiter bis ins Metaphysische; Ziel und Sinn des Lebens ist auch für ihn die Wiederherstellung der Harmonie. Weil nun das geniale Kunstwerk diese Einheit verkörpert, steht es über dem wissenschaftlichen, ist vorbildlich. Aber die vollendete Philosophie und Wissenschaft muß „in den Ozean der Poesie zurückfließen"; deshalb erkennt er auch das wissenschaftliche Genie, wiewohl erst in zweiter Reihe, an.[2]) Nach Schopenhauer, der in dem

1) Vgl. zum Folgenden die Votivtafeln: Phantasie, Witz und Verstand, Aberwitz und Wahnwitz, ferner die Schlußverse der „Huldigung der Künste", Über die ästh. Erz. (9).

2) System des transzendentalen Idealismus (1800); ferner: Karl Hoffmann, Die Umbildung der Kantischen Lehre vom Genie in Schellings System . . . (Berner Studien, her. v. L. Stein, Bd. LIII) 1907.

Willen das Grundprinzip und das Grundübel der Welt sieht, kann nur hochgesteigerte intuitive Erkenntnis den Charakter des Genies ausmachen. Das „erhabene Prädikat" der Größe gebührt lediglich dem „wirklichen" Künstler, Philosophen, Helden, welche wider die menschliche Natur, nicht für sich, sondern für alle handeln. Ausgeschlossen sind der „Geschäftsmann", der nur eigensüchtige Zwecke verfolgt, und der diskursive Denker. Die Naivität des Genies hebt er gleichfalls hervor. Seit der Renaissance verknüpft man mit diesem Begriffe gern die Vorstellungen der Universalität. Darin liegt etwas Richtiges, nur darf man nicht an Vielwisserei denken. Die Begabung zeigt sich durch die Fähigkeit zur inneren Verarbeitung des Stoffes an. Für einen „großen Kopf" genügt Königsberg und Umgebung als Anregungskreis, ein beschränkter lernt in allen fünf Erdteilen nichts oder nicht viel. Goethe wächst allmählich in die Weltbeziehungen hinein, die Dinge sagen ihm unendlich viel mehr als dem Durchschnittsmenschen. Trotzdem herrscht eine Grundrichtung (d. h. eine naturgemäße Einseitigkeit) auch in dem Größten vor. Der scharfsinnige M. Engel (1784) sucht dies so zu erklären: „Es gibt kein Universalgenie, weil niemand widersprechende Eigenschaften in einem hohen Grad vereinigen kann." Jeder Fachmann kennt die Tatsache aus Erfahrung. Ohne Sammlung und zeitweiliger Beschränkung auf ein bestimmtes Gebiet sind Leistungen ausgeschlossen.

Es gibt gewiß viele Abstufungen oder Rangklassen des Genies, aber erst die Nachwelt spricht das entscheidende Urteil. Da schrumpft mancher Gernegroß zusammen, und der Verkannte, Unwillkommene wächst vielleicht riesengroß empor. Goethe, in dessen Natur am Abend dieses Gesprächs[1]) „das Edelste rege zu sein schien", erteilt darüber den wertvollsten Aufschluß. „Man sage, was man will, das Gleiche kann nur vom Gleichen erkannt werden." Er war selbst in einer produktiven Stimmung, so daß jede seiner Äußerungen wie ein Seherwort anmutet. Ärzte, die es nur mit Kranken zu tun haben, mögen immerhin nach Lombrosos Vorgang geneigt sein, das Genie und ihn selbst als pathologisch zu begutachten, und sie werden in „Fällen" von unheilbar zerklüfteten Halbgenies recht behalten. Aber wenn nur sie selbst gesund sind, nicht selbst „Pfuscherei machen", was Goethe über unproduktive Heilkünstler aussagt. Das echte Genie ist nach seiner Auffassung eine mächtige, gesteigerte Entelechie (Monade) — Dessoir unterscheidet Zeugungs- und Leistungsmenschen —, ferner erscheint es in seinen ersten Vertretern als Inbegriff der Gesundheit, woran wir, besonders was die geistige Seite betrifft, unbedingt festzuhalten haben. Der Vorgang des genialen Schaffens vollzieht sich in zwei Stufen. „Jede Produktivität höchster Art, jedes bedeutende Aperçu, jede Erfindung, jeder große Gedanke, der Früchte bringt und Folge hat, steht in niemandes Gewalt und ist über aller irdischen Macht erhaben." Zur „Produktivität anderer Art", die der Mensch mehr beherrschen kann,

1) Zu Eck., 11. März 1828 (S. 534 ff.)

„obgleich er auch hier immer noch sich vor etwas Göttlichem zu beugen Ursache findet", gehört die nähere Ausführung des großen Gedankens, gehören „alle Mittelglieder einer Gedankenkette, doch müssen die Endpunkte „bereits leuchtend dastehen", im Kunstwerke der „sichtbare Leib und Körper". Das Erkennungszeichen des Genies bleibt jedoch, daß seine Leistungen „Folge haben und von Dauer sind", daß sie „sich vor Gott und den Menschen zeigen" können. Alles kommt darauf an, „ob der Gedanke, das Aperçu, die Tat lebendig sei und fortzuleben vermöge".[1]) Das Werturteil fällt nach Goethe in der Regel erst die Nachwelt.

4. Vorwärts oder Rückwärts?

Das kurze Zwischenstück[2]) führt Gedanken ein, die uns bereits aus den früheren Aufsätzen bekannt sind. Die zum Verständnisse notwendigen Voraussetzungen werden hier zusammengestellt. Der Mensch vermag die unbeseelte Natur zu beseelen, indem er „Empfindungen" oder „Ideen", also Stimmungen und höhere Strebungen des Gemütes überträgt oder ihren Widerklang zu vernehmen glaubt. Insofern ist die Einfühlungstheorie im Recht: „Einfüllung" und „Einsfühlung", sowenig sie der Gegenwirkung gerecht wird. Der einzelne genießt also in den Naturdingen den Abglanz des eigenen Ich; die Gegenstände aber werden symbolisch, d. h. bedeutungsvoll, Sinnbilder eines Höheren. Schiller greift nun hier auf die Kalliasbriefe zurück, wonach wir, „durch einen Effekt der poetisierenden Einbildungskraft", den Dingen Willen, Freiheit, Persönlichkeit leihen. Innere Notwendigkeit ist das Kennzeichen des naiven Charakters, der im Einklang zwischen Sinn und Seele besteht, weshalb nur der Mensch tatsächlich naiv sein kann. Diese Einschränkung ist von erheblicher Bedeutung, wie wir später sehen werden. Die Entwicklung faßt er hier wie früher als Fortschreiten von der Einheitlichkeit des Kindes über innere Zerklüftung und Zerrissenheit zu erhöhter Harmonie auf. Die nächste Aufgabe des Menschen ist demnach Ausbildung der Gemütskräfte, erst das Endziel darf „das ruhige Naturglück in der Ferne" sein. Ähnlich sagt Goethe: „Denn wozu dient all der Aufwand von Sonnen und Planeten und Monden, von Sternen und Milchstraßen, von Kometen und Nebelflecken, von gewordenen und werdenden Welten, wenn sich nicht zuletzt ein glücklicher Mensch unbewußt seines Daseins erfreut."[3]) Auch an die Zeitrichtung, der Schiller seine Mahnung zur Selbstprüfung entgegenhielt, sei erinnert: „konsequenter Epikureism", Empfindelei, kahle Nützlichkeitsphilosophie, verknöcherter Rationalismus. Ein Wirrwarr in den Ansichten wie ungefähr heutzutage. Die „Ironie" der Romantik, deren Vorkämpfer sich um diese Zeit zu regen begannen, ist auch entwicklungsgeschichtlich begründet. Goethe und Schiller bereiten sich zum Xenienkampfe.

1) Weiteres im nächsten Band.
2) Von: „Das Naive der Gesinnung kann zwar, eigentlich genommen . . .".
3) Winckelmann (1805).

Die Schatten des Tragischen breiten sich über unseren Zusammenhang. Die vom Menschentum Abgestoßenen flüchten sich zur großen Mutter, zur unverkünstelten Natur. „Von den Menschen getäuscht, bin ich zu den Tieren geflohen, wie bitter, daß mir keines bleibt!", schreibt Hebbel in tiefstem Leide. In dem Gedichte, das aus diesem Empfindungskreis entstand (das Geheimnis der Schönheit) heißt es, an Schiller gemahnend: Du „weckst durch eine liebliche Bewegung In uns den frühsten Paradieses-Traum". Alle drei Bestandteile des echten Naturgefühls, die große Ruhe auf der Flucht, das Glück der Harmonie, die Sehnsucht, sind hier vereinigt. Eine Erkenntnis von unmittelbarer Wahrheit enthält der Hinweis auf Stunden der Schwäche und Ermattung auf dem Wege des Lebens. Es gibt Augenblicke, wo auch der geistig bestimmte Mensch das „glückliche Volk der Gefilde" beneidet, nach dem Urfrieden des Versinkens in der Vernunftlosigkeit verlangt. Nirwana. „Unbewußt, Höchste Lust." R. Wagner, der diese tragischen Tiefen des Menschseins vielleicht am stärksten von allen in sich erlebte, schuf im Tristan das unvergleichliche Wunderwerk der Sehnsucht nach dem Zauberreich der Nacht. Aber das große Genie bleibt nicht in der Halbheit haften. Sein Parsifal bedeutet nicht nur die siegreiche Überwindung des Abweges, sondern stellt zugleich das Edelbild des naiven Menschen, die erste Stufe und die Vollendung, dar. Es bestehen also nach Schiller nur zwei Möglichkeiten für den Menschen, nur eine für die Menschheit. Der einzelne kann „in eine bodenlose Tiefe fallen", er kann sich verlieren und in schwächliche Abhängigkeit von den Dingen geraten, für sich selbst und die anderen völlig entwerten. „Als Sache ist er noch immer etwas," lautet einer der Schlußsätze unsres Aufsatzes. „Lasset die Toten ihre Toten begraben!" Oder er besinnt sich und bildet seine höheren Seelenkräfte aus; dann bedeutet er für sich einen Wert und erfüllt eine Aufgabe im Dienste des Ganzen. Für die Menschheit überhaupt gibt es kein Zurück, sondern nur ein Vorwärts. Selbst die Natur läßt alle, Individuen oder Geschlecht, fallen, die in Genuß oder weichlicher Untätigkeit aufgehen. „Ans Große hat sie ihren Schutz geknüpft" (Goethe). Sie scheint hart und grausam; weil sie (nach Goethe) einem unendlichen Ziele entgegenstrebt, muß sie über alles Unbrauchbare hinwegschreiten.

Das Zwischenstück, das den Zusammenhang zwischen naiv und sentimental herstellen soll, füllt seinen Platz würdig aus. Zunächst unterscheidet Schiller zwischen Empfindelei und Sentimentalität; beide Begriffe schließen sich aus. Ferner nimmt er schon hier zu Rousseau Stellung. Mag die Kultur (d. h. die Ausbildung menschlicher Fähigkeiten) noch so viel äußerlichen Flitter, Blendwerk mit sich führen, weil ja doch der untiefe Mensch vieles sklavisch übernimmt, wenig sich innerlich aneignet, mögen tausend Kleinlichkeiten den Blick auf das Große verschleiern: die echte Kultur ist die einzige Brücke, auf der und über die der Weg zum letzten Ziele der Menschheit führt, und als holde Verkünderin der Aufgabe spricht die Natur zum empfänglichen Sinne. Den Abschluß des Senti-

mentalen, das Ende der Kultur, bezeichnet das „Göttliche", die Wiederherstellung der inneren Einheit. Ebenso wird hier deutlich, daß das Naive mit dem Gefühl des Schönen am nächsten verwandt ist (vgl. „naive Schönheit, liebliche Idylle"), ähnlich wie die seelische Erhebung und Sammlung der Kraft mit dem Erhabenen („Flamme des Ideals"). Zugleich stellt der ganze Abschnitt ein Selbstbekenntnis Schillers dar. Aus den „Verirrungen" der Unnatur und den „Stürmen des Lebens" kehrte er zu sich selbst zurück. „Indem er Rousseau liest, findet er sich selbst."[1])

5. Die beiden entgegengesetzten „Empfindungsweisen".

Die Beziehungen zwischen naiv und sentimentalisch[2]), zwischen antik und modern bilden die Grundfrage der folgenden Ausführungen. Nach Udo Gaede erschloß sich der Gegensatz Schiller zunächst als ein geschichtlicher, dann als Unterschied der Stoffwelt und schließlich der Vorstellungsweise, des Verhältnisses zwischen Ich und Außenwelt. Die Antike ist diesseits gerichtet, das Christentum nach dem Jenseits. Dieser völlige Umschlag in der Lebensauffassung, wobei ich auf Vorboten und Vorbereitung nicht eingehe, machte seinen Einfluß auf allen Gebieten, auch in der bildenden Kunst und in der Poesie, geltend. Die Naturentfremdung, das Bewußtsein des unendlich höheren Wertes der Seelenkräfte, wird damit zum Grundsatz erhoben. In der Renaissance feierte die Rückkehr zur Antike ihre Triumphe. Die deutschklassische Richtung, als deren Typus der nachitalienische Goethe erscheint, sucht nun beide Lebensmächte, Sinnenfreude und vergeistigte Kultur, zu einer Einheit zu verschmelzen. In dieser Bewegung nimmt unser Aufsatz eine allererste Stelle ein. Ja, Schiller erfaßt das Problem noch insofern früher, als ihm das Griechentum nicht mehr das Ideal, sondern das Sinnbild eines Zukünftigen bezeichnet. Beide begegnen sich in der Anschauung, daß „das Einzige, Unerwartete" nur aus dem Zusammenwirken aller Innenkräfte, der „allmächtigen Einheit"[3]), hervorgehen könne.

Die Auffassung des Altertums als unzersplitterter, mithin naiver Menschheit, war nicht neu. Winckelmann und Lessing empfanden ähnlich, doch ohne den Gegensatz bis in die letzten Folgerungen zu Ende zu denken. Das dem Anfang des 18. Jahrh. mustergültige Volk der Römer mußte allmählich den Griechen weichen, wie Vergil dem Homer. Ein Vorgänger Schillers, was die Kunstauffassung anbelangt, ist Christian Garve. „Der alte Dichter sah die Natur, ohne zu wissen, daß er diese Betrachtung als seine Bestimmung oder als das Mittel zu gewissen Absichten zu betrachten hätte. Sie malte sich also in seiner Seele ab, ohne daß er einen Pinselstrich beigetragen oder sie in ihrer Zeichnung

1) Johannes Schmidt, Schiller und Rousseau, Berlin 1876.

2) Sentimentalisch bedeutet eigentlich Erfülltheit, also einen höheren Grad des Sentimentalen.

3) W. Meisters Wanderjahre.

geleitet hätte.“ Die Natur schuf sich in ihm einen unverkünstelten Abdruck ihrer selbst.

Der Weg der geschichtlichen Entwicklung führt notwendig zu innerer stärkerer Herausbildung der Subjektivität und damit auch zur Individualisierung des einzelnen wie der Völker; auch letztere werden sich ihrer besonderen Fähigkeiten durch Entgegensetzung und Vergleichung immer mehr bewußt. Diese Erkenntnis lag nicht in der Bahn der klassizistischen Richtung, welche die Idee des Weltbürgertums bis zur Spitze trieb, wodurch die Gegenwirkung von selbst herausgefordert wurde. Nur von geschichtlicher Warte läßt sich ein Urteil darüber gewinnen. Ausbildung schöner Individualität — ich verwende letzteres Wort mit Absicht —, Zusammenschluß gleichstrebender Menschen zu einem über alle Schranken des Ortes und der Nation sich erhebenden Weltverein war der Höchstgedanke des zu Ende gehenden Jahrhunderts. Diese Idee besitzt Ewigkeitswert; aber sie berücksichtigt nicht die nächsten Forderungen. Auch das einzelne Volkstum ist eine große Individualität, die sich durch Erweckung ihrer Kräfte, durch Selbstzucht und Aneignung zu einer machtvollen und richtunggebenden Persönlichkeit steigern kann. Der große Fortschritt vollzieht sich nur auf diesem Wege. Aber warum übersah man damals diese Folgerung? Vom Sturm und Drang her schallt das alte Lied von der Verknöcherung und Rückständigkeit der gesellschaftlichen und staatlichen Verhältnisse, von der Fesselung der edelsten Kräfte durch den äußeren Zwang. Die Besten der Zeit waren so weit über die gegebenen Einrichtungen hinausgeschritten, daß sie sich beengt fühlten oder sich bescheiden mußten, und es ist oft genug ausgesprochen worden, daß auch die Gegenwart größere und überlegene Kräfte mit kleinlichen Regeln umschnürt, dem Mittelmaß freien Tummelplatz läßt. Den Schaden leidet die Gesamtheit.

Einen weiteren Gesichtspunkt gibt gleich der erste Satz unseres Abschnitts an: „Wenn man sich der schönen Natur erinnert...“ Für ihre „Lieblingskinder“, so meint Fr. Schlegel in seiner Frühzeit[1]), hat die Natur durch ein in seiner Art unvergleichliches Zusammenwirken der günstigsten Verhältnisse „gleichsam ein Äußerstes getan“. Die Macht der örtlichen Umgebung und des Lebenskreises schätzen auch Goethe und Schiller gebührend ein, ohne zu verkennen, daß diese Anschauung, weil sie die Wirkung von innen heraus nicht berücksichtigt, einseitig bleibt. Der Mensch kann sich auch im Gegensatz zu den Verhältnissen entwickeln. Die wilde und nordische Natur, worüber Goethe selbst so oft klagt; Wiedergeburt in Italien. Schiller schreibt einstimmend an ihn: „Wären Sie als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren worden, und hätte schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisierende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüssig gemacht worden“; denn Goethe hätte sich von Jugend an „die

1) Über das Studium der griechischen Poesie (Minor, I S. 126).

Form des Notwendigen" (Naivität) und den „großen Stil" angeeignet.[1]) Diese Voraussetzung liegt dem Nachfolgenden zugrunde. Der Kulturmensch nimmt von außen, ohne sich völlig dagegen wehren zu können, zumeist unbewußt, so viel Konventionelles, Äußerliches, Verbildetes, ja Krankhaftes in sich auf, daß der mittelmäßige darin erstickt, der bedeutende nur durch heldenhaften Kampf („eine große und wahrhaft heldenmäßige Idee") die reine Natur in sich wiederherstellen kann; denn sonst bleibt er ihr verfälschtes Organ, das die Aufgabe verfehlt. Das gilt für die Kunst und das Leben. Schiller wendet den fruchtbaren Gedanken auf die Dichter an und unterscheidet die beiden Arten. Die Begabung muß vorhanden sein; aber die Zeitumgebung macht ihren Einfluß geltend. Die Einschränkung; „vorübergehende Gemütsstimmung" deutet wohl auf Goethe hin.

Der Gedankengang des Abschnitts bietet keine besonderen Schwierigkeiten. Die Griechen sind Natur, sie kennen weder Empfindelei noch Sentimentalität, soweit die ältere, die Zeit der Gesundheit und Frische in Betracht kommt. Gefühlskraft und Vernunft stehen nicht im Widerstreit. Philoktet bleibt in Liebe und Haß unerschüttert. Ein typisches Beispiel enthält die berühmte *Ἕκτορος καὶ Ἀνδρομάχης ὁμιλία* (Il. VI, V. 470 ff.). Schon droht sich die Stimmung ins Empfindsame zu verlieren, als Hektor des Schicksals seiner Gemahlin im Feindeslande gedenkt, da bricht er kurz ab, und das herzig naive Kind führt rasch den Sonnenschein des Lebens zurück. Öfters streift Homer diese Grenze, und die alte Weise vom Vorzug des Nichtgeborenseins klingt vernehmlich an, wie auch heutzutage die Lebensbejahung, der Glaube an die Menschheit, so selbstverständlich er ist, bei manchen als Gegengewicht anmutet. All das im alten Griechentum sind Knospenbildungen, die sich später entfalten. Fr. Schlegel (Von den Schulen der griechischen Poesie 1794), weiß ein lehrreiches Wort darüber zu sagen. Zwar verkennt er das Erhöhte, die „Naturvollkommenheit" der heroischen Charaktere Homers nicht: „Jeder Held ist bei ihm der höchste in seiner Art, und dies ist nicht Natur, sondern Ideal", „aber das höhere Geistige durchschimmert nur sanft seine (des schönen Lebens) Hülle, wie das sittliche Gefühl eines seelenvollen Knaben". Und so ist es in der Tat. Auch das naive Menschentum schafft sich sein Ideal, was Schiller an anderer Stelle zugesteht; nur wächst es aus dem Wurzelgrunde der Individualität unmittelbar wie eine Blume empor. Alles Urdenken geschieht in Bildern, sagt Schopenhauer. Erst die Sophisten, die Aufklärer begannen zu kritisieren. Der natürliche Mensch wie der Dichter bildet nicht aus sich oder nur aus der Einwirkung, sondern aus beidem zugleich eine mythische Welt von Gestalten, und daß z. B. der griechischen Mythologie ein tiefer und allumfassender Sinn, „eine Welt der schönsten Ahndungen" (nach Fr. Schlegel) innewohnt, haben Goethe, Schiller, Fr. Schlegel übereinstimmend anerkannt. Man ist in der Tat hie und da versucht, gegen alle Vernünftelei dem Worte beizustimmen, daß jede neue

1) Brief vom 23. Aug. 94 (III S. 473).

und bedeutende psychologische Entdeckung Wiedereinsetzung eines ursprünglichen „Aberglaubens" sei. Die einzelne griechische Gottheit bedeutet gleichsam eine kleine Welt für sich, eine Art besonderer, aber gestalteter Lebensanschauung.[1]) Wer sie als Typus bezeichnet, urteilt einseitig. Die Natur als Ganzes bildet den Mittelpunkt in der schöpferischen Tätigkeit, darin behält Schiller gegen alle recht —, und was daraus entspringt, sind Abbilder oder Steigerungen des Ichs oder Volkstums. Griechenland hat die Gestalten Apollos und Pallas Athenes geschaffen, wundervolle Verkörperungen innerer Kräfte. Es gibt kein bedeutenderes Wort über die mythischen Götterbildungen der Griechen als Schillers Urteil: „Sie (die Vernunft) zerlegte zwar die menschliche Natur und warf sie in ihrem herrlichen Götterkreis vergrößert auseinander, aber nicht dadurch, daß sie sie in Stücken riß, sondern dadurch, daß sie sie verschiedentlich mischte, denn die ganze Menschheit fehlte in keinem einzelnen Gott."

Das Verstandesmäßige, Angelernte, entfremdet von der Natur, und jede Entfernung von der Unmittelbarkeit rächt sich. Wir wollen zwei entgegengesetzte Urteile über die Kunst nebeneinander stellen. Garve verdenkt es den Künstlern mit Recht, daß sie schon bei der Betrachtung der Natur die Absicht, sie zu schildern, bewußt verfolgen. „Dadurch wird das Gemälde ein Gemische von wahren Eindrücken und von abstrakten Begriffen, die sie durch Unterricht und Überlieferung bekommen haben." So geschehen im Jahre 1770. Goethe verteidigt den Gedanken des Tacitus (Ann. XIII 19): Nihil rerum mortalium tam instabile ac fluxum est quam fama potentiae non sua vi nixae. In Sizilien erschloß sich ihm aus innerer Verwandtschaft der volle Einblick in die Wunderwelt der Homerischen Dichtung. Da ist kein eitles Haschen nach Sensation, keine Spur von jenem beifallslüsternen Sichzurschaustellen, das jedes Wort berechnet und feineres Empfinden abstößt. „Sie (die Alten) stellten die Existenz dar, wir gewöhnlich den Effekt; sie schilderten das Fürchterliche, wir schildern fürchterlich, sie das Angenehme, wir angenehm..." W. v. Humboldt erklärt die Vorzüge der Griechen aus einer „Geistesstimmung", in der „das Anschauungsvermögen und die produktive Einbildungskraft" ungeteilt zusammenwirkten. Er verehrt in der Antike die „echte und einzige Heimat", gleichsam die Stätte der Erholung und Erfrischung für den menschlichen Geist.

Schiller ist übrigens weit davon entfernt, mit Lessing die Antike als unbedingte Einheit zu fassen. Seinem Blick entgehen die Veränderungen in der Empfindungsweise der Griechen und Römer nicht. Deshalb beschränkt er die Vorherrschaft des reinen Natursinnes auf die ältere Zeit. Fr. Schlegel bezeichnet schon die attische Tragödie als „ganz ideal", die idyllischen Dichter, soweit sie sich der Darstellung eines goldenen Zeitalters nähern, als modern. Im ganzen trifft Schiller das Richtige. Im Zeitalter der griechischen Aufklärung wird, durch Keim-

1) Vgl. „Über d. ästh. Erz. (6).

bildungen längst vorbereitet, die Abkehr von der Natur, die Trennung der „Gemütskräfte" zur Tatsache. Alfred Biese, der Geschichtschreiber des Naturgefühls[1]), nennt ebenfalls Euripides den ersten und bewußten Propheten der neuen Richtung: „Das Ich wird zum Phänomen, das Probleme stellt, deren Lösung psychologischer Motivation bedarf. Der Mensch beginnt auf das leise Gekräusel seiner Empfindungen zu achten, sie absichtlich festzuhalten, über sie zu reflektieren, und auf dieser Doppelsetzung des Ichs, auf dieser Selbstbespiegelung beruht ja wesentlich das, was der moderne Mensch Sentimentalität nennt." Der „Bruch von Geist und Natur" erzeugte in allmählicher Steigerung „jene Sehnsucht nach einem Ideal", jene „sentimental-idyllische" Liebe zur Natur um ihrer selbst willen, die mit dem Hellenismus ins Leben tritt. In der römischen Literatur machen sich Vorzeichen bei Lucretius Carus (De rerum natura) bemerkbar, das „elegisch-idyllische" Naturgefühl erwacht zu voller Stärke im Zeitalter des Augustus, wobei jedoch zwischen künstlicher Nachahmung alexandrinischer Vorbilder und unverstellter Herzenssprache zu unterscheiden ist. Ovid gilt Schiller als Vertreter der weichlichen, Horaz der höheren Sentimentalität. „Sentimental" ist nach Rich. Unger eine Neubildung Richardsons in seinem Roman Grandison (1753), vielleicht eine Kreuzung französisch-englischen Ursprungs. Über das empfindsame Zeitalter ist schon in der Besprechung der anderen Aufsätze das Notwendige gesagt. Rousseau, Klopstock. Die Stürmer und Dränger entdeckten den Gegensatz zwischen Idee und Wirklichkeit in seiner tragischen Schärfe. Die Richtung aufs Volkstümliche und Urwüchsige bildet sich aus. Herder unterschied zwischen Natur- und Kunstpoesie. Fr. Schlegel erfand gleichzeitig mit Schiller und wohl auch selbständig den Begriff der „interessanten Poesie". „Die charakteristischen Merkmale der sentimentalen Poesie sind das Interesse an der Realität des Ideals, die Reflexion über das Verhältnis des Idealen und Realen und die Beziehung auf ein individuelles Objekt der idealisierenden Einbildungskraft des dichtenden Subjekts." [2]) Aber wie sehr der Boden auch vorbereitet war, daß es nur des erlösenden Wortes bedurfte, so bleibt doch die bewußte Aufstellung des Sentimentalischen „eine der genialsten Entdeckungen Schillers .. Sie konnte nur einem Denker zufallen, der über seine Zeit sich genug erhoben hatte, um das wesentliche Merkmal des Jahrhunderts zu erkennen, klar und unbeeinträchtigt durch andere Züge, die dem Beschauer sich aufdrängten" (O. F. Walzel).

Das Verständnis des Hauptbegriffes nach Schillers Auffassung ist von entscheidender Wichtigkeit. Der Gedanke wurzelt tief in seiner Weltanschauung, und nur der Dichter des Erhabenen, der sich zugleich aus

1) Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen . . ., bei den Römern (Kiel 1882, 84), Die E. d. N. im Mittelalter und in der Neuzeit, Leipzig 1892 Ferd. Hoffmann, Der Sinn für Naturschönheiten in alter und neuer Zeit, Hamburg 1889.

2) Werke (Minor), I S. 81 f.

innerstem Herzensgrunde nach Schönheit und Harmonie sehnt, konnte ihn finden. In dem naiven Dichter ist die Natur „das handelnde und empfindende Subjekt", sein Schaffen ist mehr unbewußt. Durch das geistige Fortschreiten des Menschen wird der schöne Bund zerbrochen, Spaltung in einen sinnlichen und geistigen Teil tritt ein. Die Entartungen der Kultur führen den Abfall von der Natur herbei. „Moralische und ästhetische Verderbnis", Umschnürung mit der Zwangsjacke veräußerlichter Formen. Oder ein ganzes Zeitalter verliert sich in Einseitigkeit. In solchen Fällen treibt die menschliche Natur, soweit sie noch lebensfrisch ist, Gegenkräfte aus sich hervor. Ungesunde Verhältnisse sucht der „Trieb nach Wahrheit und Simplizität" zu überwinden. Das Anzeichen der Krankheit ist Empfindelei, das Heilmittel Sentimentalität. „Wahre Sentimentalität", urteilt Bouterwek, „ist unerkünstelte und durch kein ästhetisches Phantasienspiel in sich selbst irre gewordene Zartheit des moralischen Gefühls. Verspottung dieser Sentimentalität aus ästhetischem Kitzel ist eine Art von raffinirter Brutalität."[1]) Die Humanität bestimmt er als wahre, in allen ihren natürlichen und idealischen Richtungen sich aus sich selbst bestimmende Menschheit. Wir erinnern noch an die ästhetischen Ideen nach Kants Auffassung; doch genügt der vieldeutige Begriff Idee, der sowohl gedankliche wie ästhetische Einheitsvorstellungen bedeuten kann, zur Erklärung nicht. Die sentimentalische Stimmung strömt aus der „Wärme des Herzens" hervor, das sich in den Schranken der Gebundenheit unbefriedigt findet; sie ist seelenvolle und beseelende Betrachtung, die aus der Fülle des Geistes und der Gemütskräfte eine neue, doch individuell gefärbte Welt um sich bildet. Dadurch wird der entfremdete Begriff wieder jedem vertraut. Das Kind idealisiert nicht, weil es nicht zeugt (Goethe). Alles Idealisieren ist zugleich schöpferisches Tätigsein. Es gibt eine Entwicklungsstufe im Leben des Menschen, die Zeit des Erwachens der physischen und psychischen Kräfte, in der jeder unbewußt die Welt mit dem Lichte seiner Seele verklärt, und selbst der nüchternste Mann, der vielleicht darüber spöttelt, hielt sich von dieser „Gefahr" nicht frei. Ein ewiges Hin- und Herspielen, Aus- und Einströmen, wobei nur die Ichübertragung sentimentalisch ist. Schiller stellt damit die Losung für die romantische Richtung auf: die Natur mit dem Auge des Gemüts zu betrachten, in ihr Einheit und Bedeutung zu finden, ihre Urworte zu enträtseln, welch letzteres allerdings das Goethesche in der Romantik darstellt. „Ihre Phantasie", schreibt[2]) Schiller an Sophie Mereau, „liebt zu symbolisieren, und alles, was sich ihr darstellt, als einen Ausdruck von Ideen zu behandeln . . . Weil leider unser Himmel und unsre Erde der eine so trüb die andre so mager ist, so müssen wir sie mit unsern Ideen bevölkern und ausschmücken, und uns an den Geist halten, weil uns der Körper so wenig fesselt. Deswegen philosophieren alle deutschen Dichter, wenige ausgenom-

1) Ästhetik, Wien und Prag 1906.
2) 18. Juni 95 (IV S. 189).

men, die Sie so gut kennen als ich." Alles Dichten ist Mythenbilden, bei den Neueren tritt der bewußte Bestandteil mehr in den Vordergrund, d. h. die Reflexion.[1]) Einmal stellt er auch die Ergänzungsfrage zu den früheren Ausführungen auf, „ob diese Schmidt, diese Richter, diese Hölderlins absolut und unter allen Umständen so subjektivisch, so überspannt, so einseitig geblieben wären, ob es an etwas primitivem liegt, oder ob nur der Mangel einer ästhetischen Nahrung und Einwirkung von außen und die Opposition der empirischen Welt in der sie leben gegen ihren idealischen Hang diese unglückliche Wirkung hervorgebracht hat". Er spricht sich für letztere Annahme aus, „wenn gleich ein mächtiges Vermögen und glückliches Naturell (Goethe) über alles siegt".[2]) Diese beiden wichtigen Briefstellen dienen ebenso zur Bestätigung des Gesagten, wie sie Kommendes vorbereiten. Zugleich erleichtern sie die richtige Auffassung dieser „Dichtungsweise". Die sentimentalische Stimmung, selbst die Erfülltheit mit geistiger Kraft, die Vollglut der Seele, genügt nicht; sie bedarf eines Gegenstandes, in dem sie sich einheitlichen Ausdruck schaffen kann. Sie „wird durch das Charakteristische, d. h. die Darstellung des Individuellen, zur Poesie" (Fr. Schlegel), was auf das epische und dramatische Bereich unbedingt zutrifft; sonst bleibt sie „ein Geistesspiel ohne Gegenstand", nach Schillers treffender Bezeichnung (im letzten Teile des Aufsatzes). Ebenso wichtig ist der andere Satz: „Das sentimentalische Genie hingegen verläßt die Wirklichkeit, um zu Ideen aufzusteigen und mit freier Selbsttätigkeit seinen Stoff zu beherrschen." Es erschafft also aus dem gegebenen Material eine erhöhte Welt, eine zweite Natur. In dieser Hinsicht ist auch Goethe als „idealer", d. h. „sentimentaler" Dichter zu bezeichnen. Doch bleibt der grundsätzliche Unterschied. Er geht vom Einzelnen zum Allgemeinen; Erlebtes formt und entfaltet sich in ihm, bis die Zeit der Blüte oder Edelreife gekommen ist. Wir gewinnen also für die Schaffensweise des sentimentalen Dichters die allgemeine Bestimmung: die höhere Gemütskraft überträgt sich auf einen Gegenstand und gestaltet diesen nach der innewohnenden einheitlichen Vorstellung um, während der naive Dichter das Individuelle, Gegenstand und Empfindung, erfaßt und bildet und bis zum Allgemeinen steigert. Wir mußten hier schon auf spätere Gedankengänge übergreifen, um die weitere Besprechung zu erleichtern. Es folgt daraus, daß beide sich auf halbem Wege begegnen.

Es sind herrliche Worte, die Schiller, aus der lebendigen Anschauung der Großmeister der Dichtung schöpfend, dem naiven Dichter (dem Genie) widmet. Er besitzt, wie es später heißt, die Wundergabe, „in jedem Moment ein selbständiges und vollendetes Ganze zu sein, als eine ungeteilte Einheit zu wirken". Sein Ich, sein Gefühl drängt sich nicht vor, überflutet nicht den Lebenskreis der Personen. Unergründlich wie ein

1) Genaueres weiter unten.

2) An Goethe, 17. Aug. 97 (V S. 241 f.).

Naturgebilde ist sein Werk. Seine Kinder gehen ihren Weg, ohne des Ausweises durch den Vater zu bedürfen, seine Schöpfungen ruhen in sich selbst, gleichmäßig und lebenskräftig ausgebildet. Wohl mag die Kraft des Gefühls für Augenblicke vulkangleich hervorbrechen; aber sie wurzelt in der Dichtung, wird nicht von dem Dichtenden übertragen. Aus diesem Zusammenhang erklärt sich teilweise das harte Urteil Schillers über das schöne Gedicht „Die Ideale".[1]) Es ist ihm zu wenig objektiv, und dem Ziele, die Personen außer sich zu stellen, strebt er mit immer stärkerer Bewußtheit nach.

Von Homer weiß Shaftesbury Ähnliches zu sagen: „Er beschreibt keine Eigenschaften oder Tugenden, tadelt keine Aufführungen, erteilt selbst kein Lob . . ., sondern bringt seine Personen immer selbst auf die Bühne. Sie zeigen sich selbst. Sie sprechen auf eine solche Weise, daß sie sich in allen Stücken von allen andern unterscheiden und immer ihrem Charakter treu bleiben." Weiter: „Der Dichter, statt sich die herrische und gebietrische Weisheitsmiene zu geben, spielt selbst kaum eine Rolle und ist kaum in seinem Gedichte zu entdecken. Das verrät einen wahren Meister."[2]) „Kaum!" Auch Homer tritt in Augenblicken starker Erregtheit merklich hinter seinen Personen hervor, und gerade in die Unterredung zwischen Glaukos und Diomedes mischt sich das tiefergreifende Motiv der Hinfälligkeit aller Geschlechter der Menschen[3]) im schroffen Gegensatz zu den Unsterblichen, denen das Leben „ewigklar und spiegelrein und eben" dahinfließt. übrigens ist die Gastfreundschaft ein unbedingt gültiges Gesetz, höher als Kampf und Sieg, daher etwas Selbstverständliches. Auch mit Shakespeares Naivität hat es seine eigene Bewandtnis. Fr. Schlegel meint, der große Renaissancedichter sei nie „objektiv", d. h. alles Ausdruck persönlichsten Lebens. Shakespeare strömt vor der Zeit der „Märchenstücke" die ganze Glut des Ichs in seine Schöpfungen über, die freilich objektiv, wenngleich teilweise nur in angedeuteter, aber immer grundtiefer Unmittelbarkeit, für sich leben. Seine Dramen geben heute noch die schwierigsten Rätsel auf. Im Hamlet findet sich Reflexion genug, auch zur Aussprache des Dichters mit dem Publikum. Trotz aller gegenteiligen Äußerungen deuten seine Tragödien auf tiefinnerlich Erlebtes: Daseinsfreude, weltschmerzliche Verneinung, Märchenwelt. Die Seelengeschichte eines bedeutenden Menschen. Schiller als zum Erhabenen gestimmte Natur hatte für die Nahrung der „Gründlinge", das derb Komische inmitten tragischer Zusammenhänge kein Organ, mehr noch für seinen grausigen Humor. Er lernte Shakespeare zuerst auf der Militärakademie (bald nach 1775) kennen, und zwar durch die Lehrstunden des ebenfalls noch jugendlichen Professors der Philosophie, des Lieblingslehrers Abel, der Stellen aus Dichtern zur Erläuterung (Welches Verbrechen!) seiner Vorträge zu

1) An W. v. Humboldt, 7. Sept. 95 (IV S. 255 f.).

2) Werke, I S. 255 f. (Selbstgespräch).

3) Il. VI, V. 145 ff.

verwenden pflegte. „Schiller war ganz Ohr, alle Züge seines Gesichts drückten die Gefühle aus, von denen er durchdrungen war" (nach Abels Bericht). Leider sind solche Schüler mehr als selten. Er erlebte also die ganzen Durchgangsstufen des Verhältnisses zu Shakespeare: Bewunderung einzelner Stellen, schrankenlose Hingabe (Sturm und Drang), daneben Abneigung gegen das Tragikomische, geläuterte Verehrung (Romantik). Ungefähr um dieselbe Zeit wurde er durch seinen Lehrer Nast in die Homerischen Dichtungen eingeführt, zuerst im Urtext, was hart genug ging, dann durch Vortrag einzelner Stellen nach der Bürgerschen Übersetzung. Die ganze Herrlichkeit und naturhafte Fülle der größten Epen aller Zeiten begann sich ihm erst seit dem Aufenthalte in Rudolstadt (also 1788) zu erschließen.

Der letzte Abschnitt, einen früheren Gedanken aufnehmend, weist auf die Wundererscheinung eines naiven Dichters in einem verkünstelten Zeitalter hin. Man braucht nicht ausschließlich an Goethe zu denken, obwohl einiges zutrifft (das „Siegel des Herrschers"). Der Tadel richtet sich nicht gegen das Genie, was schon die Nachbarschaft Homers und Shakespeares ausschließt, sondern die bestehende Gesellschaftsordnung. Die Anklagen gingen von Rousseau und vom Sturm und Drang aus und setzen sich fort und fort. Der Weg der Kultur, sagt neuestens Georg Simmel, führt von der geschlossenen Einheit über die entfaltete Zweiheit zur entfalteten Einheit; sie wirkt schon mit ihrem ersten Einschlag tragisch.[1]) Von Schillers Urteilen hebe ich nur einige andeutungsweise hervor.[2]) „So sieht man den Geist der Zeit zwischen Verkehrtheit und Rohigkeit, zwischen Unnatur und bloßer Natur, zwischen Superstition und moralischem Unglauben schwanken, und es ist bloß das Gleichgewicht des Schlimmen, was ihm zuweilen noch Grenzen setzt." Weiter: „Abfall von der Natur durch Vernünftelei"; „die Kultur selbst war es, welche der neurn Menschheit diese Wunde schlug"; „Bruchstücke" von Menschen; „tabellarischen Verstand, mechanische Fertigkeit, geübtes Gedächtnis", die höher geschätzt werden „als Genie und Empfindung"; Charakter Nebensache, Kenntnisse alles; Engherzigkeit des Geschäftsmanns (des praktisch tätigen Menschen), Gefühllosigkeit des Denkers, „weil er die Eindrücke zergliedert, die doch nur als ein Ganzes die Seele rühren". Eine kleine Auslese, doch lauter Geistesblitze, die all die Einseitigkeit des Rationalismus erhellen. Leichte, bloß äußerliche Abänderungen, und der Eindruck unmittelbarer Gegenwart stellte sich ein. Schiller würdigt natürlich die heilsamen Wirkungen der Kultur; aber er fordert „Totalität", ganze Menschen, lehnt Vertreter einer nur von triebhafter Einseitigkeit oder geistiger Zersplitterung bestimmten Richtung ab. An Kant, Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht (1784), knüpft der Satz an: „Dieser Antagonism der Kräfte ist das große Instrument der Kultur, aber auch nur

1) Der Begriff u. d. Tragödie der Kultur, Lpz. 1912, Klinkhardt.
2) Über die ästh. Erz. (Brief 5, 6).

das Instrument; denn solange derselbe dauert, ist man erst auf dem Wege zu dieser." Die Gegenwart lenkt teilweise, oft ohne Bewußtheit, was sie ihm verdankt, in seine Bahnen ein. Der Schlußsatz von den „Grenzstörern" des Geschmacks klingt wie eine Prophezeiung. Gegen ihn traut man sich vor, der Rückendeckung sicher, und es haben sich in der Tat manche Denkmäler des Unverständnisses und der Schande errichtet. Gegen andere, wie besonders gegen Goethe, ist man vorsichtiger und streicht mehr das Verwandte heraus; denn es fehlt noch der Widerhall.

Die sentimentalischen Dichter.

Zur Einführung diene ein kurzer Rückblick auf die geschichtlichen Voraussetzungen; das Ergebnis ist, daß Schiller den Zusammenhang zwischen der klassizistischen Richtung und Romantik herstellt. Das Lessingsche Zeitalter bemühte sich um die Lösung der Frage, ob die Dichtung mehr „Malerei" oder Darstellung von Empfindungen sei. Herder nennt in seinem Aufsatze „Vom Geiste der Ebräischen Poesie"[1]) (1783) Bilderrede und Gesang die „Hauptpforten der Poesie der Ebräer", „und dörfte, könnte es mehrere geben"? Beide „besänftigen oder bestürmen das Herz". Es handelt sich also um das Schöne und das Erhabene. Kurz zuvor (S. 6) gibt er eine wertvolle Ergänzung dazu: „Von außen strömen Bilder in die Seele: die Empfindung prägt ihr Siegel drauf, und sucht sie auszudrücken durch Geberden, Töne und Zeichen." Er erteilt also demselben Gedanken, der Lessing im Laokoon beschäftigt, die bestimmte Fassung: gefühlsbelebte „Bilder". Dabei wirkt seine Auffassung des Ursprungs der Sprache (Preisschrift 1769, 72) mit (Nachahmungstheorie): „Denn was war diese erste Sprache als eine Sammlung von Elementen der Poesie? Nachahmung der tönenden, handelnden, sich regenden Natur? Aus den Interjektionen aller Wesen gewonnen, und von Interjektionen menschlicher Empfindung belebt!"[2]) In dieser Bestimmung des Dichterischen liegt etwas Unvergängliches: innerlich belebte Worte oder Sätze. Chr. Garve fällt ein Urteil, das sich auf die zunehmende Nachahmung der Antike bezieht und auf Schiller hinzeigt. Von den Alten läßt sich eigentlich nur das äußerlich Greifbare (z. B. „Maschinen, Metaphern, Gang ihrer Epopee; Vorzeichen, Prophezeiungen" usw.) erlernen; im übrigen „behalten die Werke der Neuern. . . doch immer das Gepräge eines Jahrhunderts, das immer weniger und weniger sinnlich wird", denn „wir brauchen die Begebenheiten, die wir erzählen, die Objekte, die wir schildern, gemeiniglich nur als Gelegenheiten, eine Anzahl guter Ideen, die wir in unserm Kopfe gesammelt haben, anzubringen. Sie (die Alten) legen niemals in den Ausdruck einen größern Reichtum von Gedanken, als der im Gegenstande selbst liegt". Und dann kam er, dessen „Poesie Naturgeist, Seele, dunkler Instinkt ist"[3]),

1) 2. Teil; XII S. 22. 2) V S. 56.
3) Fr. Th. Vischer, Krit. Gänge, 2. Heft, S. 5.

also unmittelbarer Ausdruck der Natur, Goethe. Seine bekannte Forderung: gegenständliche Poesie ist zu einem Grundsatz des Ästhetischen geworden. Und doch wird sie leicht mißverstanden. Der „Gegenstand" birgt sein eigenes Leben in sich oder wird von außen belebt; auch dies muß in der Darstellung enthalten sein. Schillers berühmter Satz: Schönheit ist lebende Gestalt, wird beiden Bestandteilen gerecht. Die älteren Beziehungen für dieselbe Sache lauten „plastisch" und „organisch" (Goethe-Moritz) und kündigen damit ihren Ursprung an: bildende Kunst und Natur. Vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt erklärt sich diese Auffassung ohne Schwierigkeit. Anakreontisches Tändeln, gestaltlose Sehnsucht der Jugend, Klopstocksche Empfindsamkeit, Gefühlsüberschwang im Sturm und Drang. Als Goethe sich männlich besinnt, an Natur und Antike zu klären strebt, erscheint ihm diese Einseitigkeit als Abweg, als krankhaft. Ideen ohne Körper sind „Gespenster", Schemen. Das echte Kunstwerk stellt ein sinnlich-geistiges Ganze dar. Empfindung und Bildungskraft müssen unzertrennlich verbunden sein. Wer nur Gefühle hat, ohne daß sie sich mit dem Gegenständlichen verknüpfen, täuscht sich über seinen Dichterberuf. In dieser Hinsicht, in der Verschmolzenheit von Sinn und Seele, Harmonie von Objekt und Subjekt ist in Goethe die Höhe der neueren Dichtung erreicht. Aber Moritz geht entschieden zu weit, vermengt bildende Kunst und Poesie, wenn er einem Werke, in dem nur ein einziger „Punkt" fehlt, den Kunstwert abspricht. Phantasie und Auge stellen verschiedenartige Ansprüche. In den Volksliedern finden sich „Sprünge" genug. Wer alles sagen wollte, würde zum langweiligen Schwätzer. Das Plastische wird häufig mit dem Anschaulichen überhaupt verwechselt. Das Gedicht soll wirken wie ein Bildwerk. Dieser Lehrmeinung widersprechen Tatsachen, weshalb sie Ungerechtes fordert, ungerecht wird. Plastisch bedeutet, auf die Poesie angewendet, vor allem soviel wie „bildend". Der große Dichter stellt sein Werk so außer sich, daß es für sich lebt, in sich ruht. Organisch bezeichnet etwas Ähnliches. Die Dichtung setzt sich aus lebensvollen Einzelheiten zusammen (z. B. Motiven), die, untereinander in naturgemäßer Verbindung, für sich bestehen und vereint ein großes Ganze der Stimmung bilden. Bildhaftes und Gehöreindrücke sind, je nach der Individualität, damit organisch verschmolzen. Es ist doch selbstverständlich, daß, wo das ganze Gemüt beschäftigt ist, die einzelnen Sinnesorgane nicht unbeteiligt bleiben. Aber es gibt unübertroffene Gedichte (z. B. Wanderers Nachtlied), die sich lediglich im Bereiche des Seelischen bewegen. Wir haben hier nur die Grundlagen für die nachfolgenden Ausführungen festzustellen und werden später auf die Frage zurückkommen. Die Romantiker bezeichnen Naivität als notwendig zum dichterischen Schaffen, und sie glaubten sogar, eine neue Art entdeckt zu haben; aber sie zerstörten die Unmittelbarkeit vielfach durch das Vorwalten der „Ironie", die bewußte Pose des Darüberstehens. In dieser Frage nimmt Schiller den einzig richtigen Standpunkt ein. Die Kunst ist Ernst (inneres Beteiligtsein) und Spiel (freies Schalten mit dem Stoff, Überlegenheit)

zugleich. Fr. Th. Vischer sagt über das Verhalten des modernen Menschen: Nicht nur das Bewußtsein des Individuums „verdoppelt sich", spaltet sich in zwei Hälften, die miteinander ringen, auch die äußere Natur ist „zu einer gegenüberstehenden" geworden.[1]) Das Wesen und die Notwendigkeit der Einheit, also auch das Naive, erfaßt er nicht so tief wie Schiller. Zwar ist seine Behauptung, daß jede vorhergehende Bildungsstufe der folgenden als der bewußteren naiv erscheine, bedingt richtig; aber sein Beispiel von der Einführung Homerischer Helden in den modernen Kulturkreis und die daran geknüpften Bemerkungen sind wirklich „naiv". Vielleicht würden die „Wilden" den modernen „Helden", dessen Typ Reinhard Fuchs zu sein scheint[2]), bald als „unebenbürtig ablehnen". Ein Zeichen, daß für naiv in Schillers Sinn der Ausdruck unmittelbar oder naturhaft eintreten muß; sonst bleibt freier Tummelplatz für Mißverständnisse. A. W. Schlegel möge auch zu Worte kommen: „Was hilft alles Ankünsteln des Fremden? Die Kunst kann nicht ohne Natur" (der rätselhafte Begriff!) „bestehen, und der Mensch hat seinen menschlichen Mitbrüdern nichts anders zu geben als sich selbst".[3])

Der naive Dichter schafft also Individuen und ein individuelles Ganze, der sentimentale schöpft aus der Grundquelle der höheren Gemütskräfte und erfindet dazu Gestalten und Zusammenhänge, die ein „ideales" Ganze bilden. Er überträgt sein Ich, Einheiten (Ideen) und vollzieht so mehr bewußt, was die Phantasie eines nicht „aufgeklärten" Volkes unbewußt zustandebringt. Man vergesse nicht, daß Schiller einstweilen mehr den Ursprung dichterischer Tätigkeit berücksichtigt. Auch das sentimentale Genie besitzt die Gabe der Formung des Stoffes, auch es wird durch äußere Einwirkung zu seinen „Ideen" angeregt. Aus dem Dreißigjährigen Krieg wuchs ihm die Gestalt Wallensteins entgegen. Das Letzte und Tiefste ist auch in ihm „naiv". O. F. Walzel wendet sich mit Recht gegen die äußerliche Auffassung derer, die in Schiller bloß den Verstandesdichter sehen, was sich ja schon mit Rücksicht auf die gewaltige, in seinen Tragödien wirkende Kraft verbietet: „In jenen dunklen Tiefen, wo die ersten Keime künstlerischer Konzeption, dem Schöpfer selbst nur halbbewußt, sich regen und zu vollem Leben erstehen wollen, herrscht auch bei Schiller nicht begriffliche Klarheit." Julius Petersen hat neuerdings wieder die alte Formel aufgefrischt; es schadet das seiner trefflichen Arbeit und klingt bedenklich rationalistisch. Nach ihm müßte Schiller nicht sagen: Empfindungsweisen, sondern Arten der begrifflichen Auffassung.

Die Möglichkeiten der sentimentalischen Stimmung.

Victor Basch urteilt, unabhängig und doch einstimmig mit Rob. Sommer, über Schillers ästhetische Briefe: Ces merveilleuses Lettres sur l'Éducation esthétique qui comptent parmi ce que la prose philo-

1) Rez. der Gedichte Mörikes (Krit. Gänge, 2. Heft, S. 5). 2) Schillers Urteil.
3) Über dram. Kunst und Literatur, 2. A., Heidelberg 1817, I S. 9.

sophique allemande a produit de plus achevé. Er nennt ferner Schiller einen der größten und edelsten Dichter aller Zeiten. Von Befangenheit kann also bei ihm nicht die Rede sein. Auf zwei Schwierigkeiten in unserem Zusammenhang macht er besonders aufmerksam: die Vieldeutigkeit des Naturbegriffs und die Bestimmung der Aufgabe der Poesie. Das Rätselwort Natur gebraucht Schiller freilich in wechselndem Sinne, bald kantisch, bald auch „natürlich", welch letzteres wir ihm sehr zu Danke wissen. Bei genauerer Beobachtung macht sich dieselbe Mißlichkeit immer und überall bemerkbar. Natur und Gott werden häufig stellvertretend gebraucht, ohne daß irgendwelche monistische Anwandlung vorliegt. Es ist nun für die nachfolgenden Zusammenhänge daran festzuhalten, daß Natur folgendes bedeutet, in der Betrachtung der Außenwelt „die ewige Einheit mit sich selbst" (Gegensatz: Zwiespalt mit sich), mit Hinsicht auf das Schaffen Unmittelbarkeit, organische Vereintheit von Sinn und Seele (Natur im Menschen). Es liegt nun ganz in der Bahn Schillers, daß er die „rohe Natur" ausschließt, und vielleicht behält er hierin mehr recht, als wir glauben. Äußerste Roheit, besonders auch des Gemüts, zeitigen häufig erst die bekannten Begleiterscheinungen der Kultur. Der natürliche Mensch versinkt auch nicht im Strudel des Erotischen, redet und phantasiert nicht den ganzen Tag davon, eine Entartung, wofür der Würzburger Psychiater, Prof. Rieger, antifreudisch, ein kraftvolles Altväterwort wiedereingeführt hat.[1]) Es ist nun von entscheidendem Wert, was ich hier wiederhole, daß Schiller für das naive Genie die Steigerung der schönen Seele (reiner, unverfälschter Natur), für das sentimentalische den Gedanken des erhabenen Charakters einsetzt. Er sagt es zwar nicht ausdrücklich, weil er hier gelehrte Fachwörter vermeiden will; aber es ist mir immer klarer geworden, daß sich dadurch scheinbare Widersprüche ausgleichen. Das Endziel des sentimentalischen Dichters ist die Einheit, d. h. der Lebenskreis der schönen Seele in ihrer letzten und höchsten Gestaltung, die den Abschluß der Kultur bezeichnete. Basch erwähnt, was übrigens in jeder umfangreicheren Abhandlung Schillers der Fall ist, daß dieser mit dem Fortschritte der Arbeit selbst vorwärts schreite, daß Anfang und Ende nicht wie bei einer klar bis ins kleinste überlegten Arbeit in völlig gleichem Geleise bleiben. Schiller, sans s'en apercevoir, convertit la nature et le poète naïf en nature et en poète sentimental... Le poète naïf n'est plus le poète qui, sans s'indigner comme le satirique, sans pleurer comme l'élégiaque, sans rêver comme l'idyllique, représente ce qui est, aussi bien la vertu que le vice, aussi bien les sommets de l'humanité que ses abîmes et ses tares, qui peint avec la même complaisance un Thersite qu'un Achille. Auch er müsse wählen, und in seinem Geiste gebe die läuternde Flamme der moralischen Idee. Berechtigte, doch nicht unlösbare Bedenken. Die hochklassische Kunst ist „evolutionistisch", insofern sie das von wenigen Vätern Ererbte vollendet, „in-

1) Dritter Bericht aus der Psychiatr. Klinik, Würzburg 1907, Stuber.

dividualistisch", soweit sie Vereinigung des Individuellen und Reinmenschlichen anstrebt (gegen Bürger). Der durch „Künstelei" unverdorbene Mensch, Natur aus erster Hand, ist gut, die Erhebung über das Zeitalter, das in schlimmste Unnatur versunken sein kann, eine Notwendigkeit, nicht mit den Wölfen heulen, sondern seinen, vielleicht einsamen, aber großen Weg gehen zum Heile der Kommenden: solche „Ideen" leben nicht nur in Schillers hochgestimmter Seele.

Die Bestimmung der Aufgabe aller Poesie, „der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben", ist allgemein genug, um jede echte Kunst darin unterzubringen; W. v. Humboldt nennt dieses Urteil Schillers „das größte Wort, was je über sie (die Poesie) ausgesprochen werden kann". Es ist allerdings von einer Höhe aus gesprochen, die ein Jahrhundert, das sich in allen möglichen Richtungen bewegte, mit genialem Hellblicke überschaut, zu der wir „anderen" Menschen, wie Lessing einmal sagt, mit Ehrfurcht emporschauen sollten. Schillers Gedanke eröffnet die Synthese zwischen ihm und Goethe, ohne daß wir voreilig jeden als den unbedingten Vertreter einer der beiden Arten in Anspruch nehmen wollen. Wer von Schiller etwas mehr als Schulerinnerungen besitzt, weiß, daß er als Schwabe das volkstümlich Urwüchsige mit der Flamme des aufstrebenden Menschensinns verbindet. Nicht die Darstellung der sog. Wirklichkeit, wenn auch in ihrer Fülle, erschöpft den Kreis der Dichtkunst. Wie weit volkstümliche Poesie geht, kann uns niemand besser von den Zeitgenossen mitteilen als Goethe. Das schlichteste Volkslied, aus dem „kern- und stammhaften Teil der Nationen" hervorgehend, so empfindet der Altmeister aus ursprünglicher Verwandtschaft, „das lebhafte poetische Anschauen eines beschränkten Zustandes erhebt ein Einzelnes zum zwar begrenzten, doch unumschränkten All, so daß wir im kleinen Raume die ganze Welt zu sehen glauben". In dieser bedeutenden Besprechung finden sich auch die Urteile: „im real-romantischen Sinn — dunkel, romantisch, gewaltsam", dazu die Lieblingswendung, womit er häufig den Eindruck eines lebendigen Werkes bezeichnet: Was „an unsere Kraft mit Ernst anspricht, regt sie zu einer unglaublich genußreichen Tätigkeit auf", ferner: „durch wahrhaft lyrischen Genuß und echte Teilnahme einer sich ausdehnenden Brust"; „das wahre dichterische Genie, wo es auftritt, ist in sich vollendet", endlich, was ebenfalls zu beachten ist: „Der Drang einer tiefen Anschauung fordert Lakonismus."[1]) Vischer behauptet in den „Kritischen Gängen" (Bd. 2, S. 5), es gelinge Goethe weniger darzustellen, wie der Geist „als reiner Wille im Helden hervorblitzen sollte", und der spätere Goethe findet sich in der Tat „durch die sonderbarste Naturnotwendigkeit gebunden", so daß „ihm die letzten bedeutenden Worte nicht aus der Brust wollen", er nennt dies seinen „realistischen Tic".[2]) Der berufene Herold dieser Seelenkraft im Menschen,

1) Des Knaben Wunderhorn, Rez. 1806.
2) Brief an Schiller, 9. Juli 96.

die nicht dessen geringste Ausstattung bildet, ist Schiller. Andrerseits hat Goethe fast kantische Höhen der Menschheit erstiegen (Iphigenie), wohin nicht jeder zu folgen vermag. Schließlich bleibt doch immer Voraussetzung, daß alle begriffliche Zerteilung lebendig Zusammengehöriges trennt. „Individualität und Idealität sind nicht streng voneinander geschieden, sondern sie liegen in einer Linie, und zwar bezeichnen sie die Entwicklungslinie des Individuums."[1]) Die Griechen empfanden ihre Götter, ebenso die dichterischen Gestalten, wenn sie auch weniger verwickelt waren, als beides. Mit Recht hebt Spranger auch hervor: „Ohne schöpferische Phantasie gibt es weder Ideale noch Idealisten" (d. h. vorwiegend geistig oder seelisch bestimmte Menschen). Die Ideen liegen nicht am Wege, für jeden greifbar. Daß die Kunst eine kulturfördernde Macht bedeute, die zu innerer Bereicherung und Erhöhung führe, hat Schiller neben Goethe, Beethoven, R. Wagner am nachdrücklichsten verkündet. Er befindet sich also in ganz guter Gesellschaft. Die „Idee der Menschheit" fordert Ruhe und Heiterkeit des Gemüts, aber im Zustand der „Verfeinerung" das Erhabene, den Ansporn zu kraftvollem Menschentum, wie wir aus den Briefen über d. ästh. Erziehung wissen. Schmelzende und energische Schönheit.

Man vergleiche nun, was Schiller in unserem Zusammenhang über die Wirkung der naiven und sentimentalen Poesie aussagt: Rührung durch sinnliche Wahrheit; der Eindruck immer fröhlich, immer rein, immer ruhig. Wir wollen dieses Urteil noch durch andere Beispiele vervollständigen. Über Wilhelm Meister schreibt er an Goethe[2]): „Ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich wie die Natur, so wirkt es und so steht es da, und alles, auch das kleinste Nebenwerk, zeigt die schöne Gleichheit des Gemüts, aus welchem alles geflossen ist." Dies kann bloß „der Effekt des Schönen" sein, und die anfängliche „Unruhe" des Lesers erklärt sich nur daraus, daß der Geist die Tiefe und Einheit des Werkes nicht so schnell fassen kann. Ähnlich schildert er den Eindruck der „Idylle" Alexis und Dora. Die Dichtung gehöre zum Schönsten, was Goethe geschaffen habe, „so voll Einfalt ist sie, bei einer unergründlichen Tiefe der Empfindung ..., so bedeutend der Zustand, daß dieser Moment wirklich den Gehalt eines ganzen Lebens gewinnt".[3]) Die naive Poesie wirkt durch „Natur, Individualität und lebendige Gegenwart", indem Inhalt und Form eine organische Einheit bilden, die sentimentalische dagegen infolge des „hohen Dichterschwungs, durch Ideen und hohe Geistigkeit". Das Wesen der ersteren besteht im Einklang, die letztere schreitet durch Kontraste zur Einheit, da sie immer Aufstreben, Erhebung bis in das Reich einer erhöhten Harmonie bedeutet.

---

1) Eduard Spranger, W. v. Humboldt und die Humanitätsidee (S. 13), Berlin 1909, Reuther & Reichard.

2) An Goethe, 2. Juli 96 (V S. 2).

3) 18. Juni 96 (IV S. 461,

Der sentimentalische Dichter „reflektiert über den Eindruck . . ., und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird und uns versetzt. Nur auf dieser Beziehung (des Gegenstandes auf eine Idee) beruht seine dichterische Kraft". Schon diese Sätze, viel mehr noch seine Tragödien, sollten verbieten, daß jemand den Begriff verstandesmäßig (rationalistisch) auslegt. Reflexion schließt in der Tat ein schillerndes Vielerlei in sich, mit all den Schattierungen von der Betrachtung bis zu lebensfeindlicher Zersetzung. Es gibt Menschen, die keines echten Gefühls mehr fähig sind, weil sie alles sezieren und nichts im ganzen erfassen. „Die Reflexion führt darum so leicht aufs Unrichtige, aufs Falsche, weil sie eine einzelne Erscheinung, eine Einzelheit, ein Jedesmaliges zur Idee erheben möchte, aus der sie alles ableite; mit einem Worte, weil es eine partielle Hypothese ist. Z. E. wenn man sagt: Jeder handle aus Eigennutz. — Die Liebe sei nur Selbstsucht." [1]) Ein treffliches und vorahnendes Wort Goethes, gegen alle voreiligen Regelmacher und Hypothesenschmiede gerichtet, die zu bösartiger Verallgemeinerung neigen und dem Mittelschlag bequeme Waffen liefern. Es wird nun doch niemand, der für Schillers glutvolle Dichtungen nur einigermaßen empfänglich ist, einfallen, ihm die gottschedische Art (nüchterne Denkarbeit) anzusinnen. Reflexion bedeutet eigentlich Widerschein, Widerstrahlung. Dieser Sinn liegt dem Bilde zugrunde, das Schiller von der schaffenden Tätigkeit (dem Dichten und Denken) Goethes gebraucht.[2]) „Produktion" und „Reflexion" trennen sich und wechseln in ihm ab, je nach der Art des „Geschäftes". „Sie sind wirklich solang Sie arbeiten im Dunkeln und das Licht ist bloß in Ihnen, und wenn Sie anfangen zu reflektieren, so tritt das innere Licht Ihnen heraus und bestrahlt die Gegenstände Ihnen und Andern." In Schiller selbst dagegen vermischen sich „beide Wirkungsarten", und zwar, wie er mit edler Bescheidenheit hinzufügt, „nicht sehr zum Vorteil der Sache". Ähnlich lautet sein Urteil über sich in dem rührenden Selbsterkenntnisse, das er an Goethe richtet.[3]) „Ich darf hoffen, daß Sie sie (diese Geständnisse) mit Liebe aufnehmen," eine Mahnung an alle. Man darf demgemäß nicht übersehen, daß ihm nach eigener Aussage der intuitive Geist nicht durchaus versagt ist. Er fühlt sich freilich, wie er gelegentlich andeutet, im Hinblick auf die Gestaltungskraft eines Goethe, der Ernte hält, scheinbar ohne die Mühen der Aussaat, einigermaßen beschämt, und nur ganz wenige Sonnen dieser Art strahlen am Dichterhimmel; aber er empfindet und spricht es auch aus, daß er selbst vor dem Götterliebling etwas voraushabe. Worin dies besteht, ist kein Geheimnis. Herder behauptet zwar, vielleicht nicht ohne Gereiztheit, „ein Dichter aus bloßer Reflexion sei eigentlich kein Dichter", aber er unterscheidet in demselben Aufsatz: „Poesie aus Re-

1) Gespräche (1807), I S. 474.
2) An Goethe, 2. Jenner 98 (V S. 314).
3) An Goethe, 31. Aug. 94 (III S 482).

flexion und (wie soll ich sie nennen?) reine Fabelpoesie."[1]) Seine Erklärung lautet: „Reflexion endlich, diese edle Handlung der Seele, die (ihrem Namen selbst nach) den empfangenen Lichtstrahl wendet, mithin dem Bilde einen neuen Sehwinkel gewährt."[2]) Der Gegensatz zwischen der ästhetischen und logischen Bedeutung des Begriffs ist immer zu beachten. In den Briefen über die ästhetische Erziehung (24, 25) geht Schiller näher auf die Frage ein, und zwar von entwicklungsgeschichtlichem Standpunkt aus (wie Herder in seiner ersten Preisschrift). Der ursprüngliche Mensch ist seiner inneren Welt noch nicht bewußt, ein Sklave äußerer Einwirkungen. „Nie erblickt er andre in sich, nur sich in andern." „Die Betrachtung (Reflexion) ist das erste liberale Verhältnis des Menschen zu dem Weltall, das ihn umgibt," indem sich die Nacht und die Last des Stoffes von seinen Sinnen wälzt. Im Widerschein des Ich und des Volkstums bildeten sich so allmählich die griechischen Göttergestalten. Derselbe Vorgang, nur mehr bewußt, vollzieht sich in der „Schönheit", die „das Werk einer freien Betrachtung" ist. Das Reich der Ideen betreten wir damit — „aber was wohl zu bemerken ist, ohne darum die sinnliche Welt zu verlassen, wie bei Erkenntnis der Wahrheit geschieht". Ein Zusatz, der die letzte Klärung erteilt. Im Bereich des Ästhetischen verschmelzen Leiden und Tätigkeit, „und die Reflexion zerfließt hier so vollkommen mit dem Gefühle, daß wir die Form unmittelbar zu empfinden glauben". Von der Betrachtung scheidet er streng die Beobachtung. Goethe schreibt einmal an Jacobi, alles Schreibens Anfang und Ende sei die Reproduktion der Welt um sich durch die innere Welt, auf welch letztere doch in dieser Hinsicht alles ankomme.

Reflexion in ästhetischem Sinn bedeutet also selbsttätige Umbildung empfangener Eindrücke und Rückstrahlung der Seele auf die Gegenstände, wobei die Bewußtheit eine mehr oder weniger wichtige Rolle bis zur Grenze der verstandesmäßigen Auffassung spielt. Schiller deutet in einem Briefe mit Beziehung auf Goethe und sich selbst den leeren Mittelzustand zwischen der Arbeit an einem Werke und der Loslösung davon an. „Das ausgespannte Gemüt sinkt zu schnell zusammen, und die Kraft kann sich nicht sogleich zu einem neuen Gegenstand wenden."[3]) Die Zusammensetzung der beiden gesperrten Begriffe eröffnet den Einblick in seine Innenwelt während des dichterischen Schaffens. In den besten Stunden und in den besten Teilen seiner Dichtungen wirken Gemüt und Denken als Einheit, und bei nicht wenigen Fachgenossen, die ihn von oben herab anschauen, herrscht der Verstand, das „Programmatische" oder die Regel, mag sie auch Naturalismus heißen, also die Reflexion schlimmerer Art ungleich mehr vor. Es blieben danach das Stoffgebiet und die Ausdrucksweise als die unterscheidenden Zeichen, wenn nicht Mache und Mode, d. h. Verzicht auf dauernde Wirkung, das poetische Schiff steuern. Wie viel

1) Werke XVIII, S. 139, 100 (Briefe zur Beförderung der Humanität, 1796).
2) XXI, S. 175 (Metakritik 1799).
3) Weiteres im letzten Abschnitt des Buches.

Reflexion, d. h. sogar Einmischung des Schriftstellers, findet sich bei dem bedeutendsten Dichter der Gegenwart, bei Gerhart Hauptmann. Sein „Narr in Christo" und Dostojewkis „Idiot": ein lehrreicher Vergleich. Menschen, aus denen die Natur unter dem Banne der Verstandesbildung sich in ihrer Reinheit als menschliche Natur erhält, sind fast so selten wie die weißen Raben.

Der sentimentalische Dichter „reflektiert über den Eindruck"; freilich kann diese Behandlungsweise, wie Schiller selbst zugibt, auch „das geheime Werk der Empfindung" stören, eine bedenkliche Zugabe bilden. Die Reflexion kann in Abstraktion und in nüchterne Tätigkeit übergehen; im Ästhetischen dagegen verbindet sie sich notwendig mit lebendiger Gemütskraft, und es entstehen, mehr oder weniger unbewußt, die großen Einheitsgedanken in der Seele, die dann auf die Wirklichkeit oder den Stoff übertragen werden. Nur die echte Begabung kommt dabei in Betracht. Es wurde schon früher der Satz aufgestellt: aus dem naiven Dichter spricht die Natur, der sentimentalische erfüllt die Gegenstände mit seiner Seelenkraft, erhöht und verklärt sie dadurch.

Es bleibt nur weniges nachzuholen. Die Poesie wurzelt in einem unstillbaren Bedürfnis der menschlichen Seele. Ihre Bestimmung fällt mit der „Idee der Menschheit" zusammen. Sie bringt Freude und lauteres Glück (das Schöne) oder trägt den Menschen siegreich empor. Ihre letzte, nie erreichte Höhe wäre das „Idealschöne", in dem sich Friede und lebendige Bewegung vereinte. Der naive Dichter vergegenwärtigt das Individuelle, ein bestimmtes Sein, wie es ist, mit seinen Schranken und seinen Strebungen, der sentimentale idealisiert, indem er das Individuelle, d. h. die jeweiligen Zustände, von Schlacken und Zutaten läutert und die reine Menschheit wiederherstellt. Der Philosoph in Goethes Aufsatz „Der Sammler u. d. S." gibt näheren Aufschluß über die Frage der Verschmelzung von Antike und Moderne, das angestrebte Endziel aller Kunst. Der Gattungsbegriff, dies hält er dem Charakteristiker vor, läßt den Betrachtenden kalt, das Ideale hebt ihn über sich selbst hinaus. Aber es ist dem Menschen nicht gegeben, sich auf dieser Stufe scheuer Bewunderung und Anbetung zu halten, die reine Liebe, die er dem Einzelwesen gewidmet, will er nicht vermissen. Dieses Wunder des harmonischen Ausgleichs aller Gegensätze vollbringt die Schönheit. „Ein schönes Kunstwerk hat den ganzen Kreis durchlaufen; es ist nun wieder eine Art von Individuum, das wir mit Neigung umfassen, das wir uns zueignen können." Ähnlich W. v. Humboldt in den „Ästhetischen Versuchen über Goethes Hermann u. D." Der Dichter „überträgt seine eigne innerste und beste Natur, er organisiert den ganzen Stoff . . . zu einer idealischen Form für die Einbildungskraft", so daß sein Gebilde zugleich als selbstherrlich individuell erscheint, wobei man an die beiden Hauptpersonen denken kann. Wer vom Individuellen (den Urquellen des Lebens) aufsteigt, nähert sich notwendig irgendwie dem Bereich des Idealen, wer von der Seelenkraft ausgeht, kann nicht ohne individuelle Gestaltung auskommen. Die Licht-

und Schattenseiten ergeben sich damit von selbst. Die neuere Poesie, so heißt es weiter, kann mit der Fülle des vergeistigten Lebens nicht in demselben Geleise verbleiben wie die antike. Für die Blüte der griechischen Plastik findet Schiller die zutreffende Begründung: Sinnenfreude ohne Zerspaltung des Ich, und er behauptet vielleicht mit Recht, daß die Vollendung eines Praxiteles nicht mehr erreicht werde. „Je mehr wir nach geistigem Ausdruck in der Kunst streben, desto mehr muß die Form beeinträchtigt werden, und umgekehrt legen strengere und durchgebildetere Formen notwendig dem geistigen Ausdruck gewisse Schranken an."[1]) Wir dürfen schließlich, angesichts zahlreicher Schwierigkeiten, die sich herausstellen, nicht übersehen, daß der Aufsatz nicht eine Grenzen-, sondern eine Quellenlehre ist. Wer dies nicht berücksichtigt, verstrickt sich notwendig in unhaltbare Folgerungen. Schiller bestätigt diesen besonderen Zweck seiner Schrift in einem Briefe an W. v. Humboldt: „Da ich aber diesen (den Artcharakter) gerade streng unterscheiden wollte, so mußte ich das größere Gewicht auf die negative legen, ich mußte mehr von dem abstrahieren, was in einer jeden Art der Gattung angehört, um auf dasjenige aufmerksam zu machen, wodurch sie der Gattung entgegengesetzt ist."[2]) Nicht das beiden Gemeinsame, das Grenzbereich, worin sie zusammentreffen, sondern das Verschiedenartige ihres Ursprungs will er hervorheben. Im gleichen Briefe stellt er fest, daß allerdings der Gattungsbegriff der Poesie „Individualität mit Idealität vereinigt fordere".

Die in Freundeskreisen beliebte Sitte, sich gegenseitig mit dem Namen eines berühmten antiken Dichters anzuschmeicheln, fertigt schon der jugendliche Herder mit gutem Humor ab. „Bodmer (später: Klopstock) unser Homer, Gleim unser Anakreon, Geßner unser Theokrit, der Grenadier unser Tyrtäus . . . Sehet da! ein glänzendes Siebengestirn . . ."[3]) Zu der Anekdote von Molieres Magd findet sich ein rührendes Gegenstück in Schillers Leben. Ein junges Mädchen (Christiane v. Wurmb) lebte eine Zeitlang in seiner Familie und schrieb sich auf, was der hohe Meister zu ihr sprach, „alles Unterhaltung im höheren Sinne, woran mich sein Glaube rührt: dergleichen könne von einem jungen Frauenzimmer aufgenommen und genutzt werden". Und doch, fügt Goethe hinzu, „ist es aufgenommen worden und hat genutzt; gerade wie im Evangelium: Es ging ein Sämann aus zu säen —"[4]) Schillers Lehre ist der ungetrübte Widerklang inneren Lebens; in seiner Persönlichkeit wurzelt seine hohe Auffassung der Dichtkunst. Es war nach dem Urteil eines der Berufensten, Wilhelms v. Humboldt, „gerade Schillers Eigentümlichkeit mehr als jedes andern Menschen, sein Streben und sein Leben als etwas Unendliches zu betrach-

1) Meumann, Die Grenzen der psych. Ästhetik (Philos. Abh., Max Heinze gewidmet, Berlin 1906, Mittler & Sohn).

2) 25. Dez. 95 (IV S. 366).

3) Werke I, S. 296 (Über die neuere deutsche Literatur. Zwote Sammlung v. Fragm. 1767).

4) An Zelter, 9. Nov. 1830.

ten, in dem es ihm genug war, wenn jedes seiner einzelnen Werke einen bedeutenden Moment bezeichnete". Seit dem Tode des verehrten Freundes kommt ihm sein ganzes Leben „leerer, unbedeutender und weniger befriedigend" vor.

Die Gliederung der sentimentalischen Poesie auf Grund der Empfindungsweisen, anfangs auf zwei Teile angelegt, erweitert sich nachträglich zur Dreiteilung, d. h. den Gegensätzen tritt als höhere Einheit die Idylle gegenüber. Letztere Art der Auffassung entspricht dem ganzen Charakter des Aufsatzes besser und ebenso Schillers Sehnsucht nach Harmonie. Er bleibt auch sonst nicht bei der Zweiheit stehen.[1]) Die Gemütseinstellung kann entweder den Widerspruch zwischen Wirklichkeit und Ideal betonen oder die Herrlichkeit des Ideals in den Vordergrund rücken oder die Übereinstimmung hervorheben. Das sentimentalische Verhalten spaltet also das Ich, durch Abstoßung und Anziehung, gleichsam in zwei Teile, wobei durch den Gegensatz der Vorstellungen das Gefühl für die hohen Menschheitswerte um so stärker erweckt wird. Die Verwandtschaft mit dem Erhabenen (Wehsein—Frohsein) ist unverkennbar. Übertragisch ist dagegen das Idyllische in seiner höchsten Art. Satirische Mißklänge durchschrillen zahlreiche Dichtungen. „Kabale und Liebe ist seinem ganzen Wesen nach ein Werk der Satire" (Eugen Kühnemann). Im Wallenstein tönt lieblich die Hirtenschalmei des Idylls (Max Piccolominis Hymnus auf den Frieden), wehmütig die elegische Weise der Totenklage um Max. Die Jungfrau von Orleans enthält ein Idyll der letzten und höchsten Art (Schlußszene), mit elegischen Klängen untermischt, bis die anderen Personen selbst das letzte und beseligende Gefühl der Wiedervereintheit emporträgt. Satirische, elegische, idyllische Stimmungen durchziehen übrigens die Darstellung in Schillers Aufsatz und verleihen ihr Frische und Farbe, den Abglanz des Lebens. Nur eines vermissen wir, wenigstens scheinbar, die Flut des tragischen Pathos, das machtvoll auflodert; aber diese Gefühlswoge gehört in den Bereich des Satirischen, oder wenn sie sich sonnenglänzend darüber erhebt, zur sentimentalischen Idylle.

In den Ausführungen über die satirische Dichtung verwendet Schiller schon erwähnte Grundbegriffe der deutschklassischen Ästhetik. Die Kunst ist Ernst und Spiel zugleich. Abwehr der Wirklichkeitsgefühle, der stofflichen („pathologischen") Eindrücke. Spricht aus dem Schriftsteller selbst Haß wegen unerfüllter Wünsche, so ist sein Werk eine Schmähschrift, kein Gedicht. Der „Satiriker" muß also von der Herrlichkeit des Gegenbildes, von dem, was sein sollte, erfüllt sein; nur dadurch gewinnt er die richtige Stellung zu seinem Gegenstand und kann auch das Niedrige, Empörende darstellen.[2]) Der Höhenabstand bedeutet alles (vgl. die Totengräberszene im Hamlet). Eine schwierigere Frage stellt seine Auffassung der „scherz-

---

1) Vgl. die Anmerkung zu Kants Kategorien (3. Teil, Anfg.).

2) Im übrigen verweise ich auf die Besprechung der Aufsätze Über das Pathetische und Über das Erhabene.

haften" oder komischen Satire, die „nur einem schönen Herzen", d. h. dem schönen Charakter, gelingen könne, ohne auf den Abweg des Witzboldes zu geraten. Später heißt es, „wie der Spott bei der scherzhaften Satire, so darf bei der Elegie die Trauer nur aus einer durch das Ideal erweckten Begeisterung fließen". Aber wie lassen sich beide Sätze in Einklang bringen? Ist nicht die schöne Seele „Natur" im Gegensatz zur Künstelei, also naiv? Der unvermittelte Übergang scheint sich aus folgendem zu erklären. Der naive Dichter besitzt diese Harmonie (mehr!) durch die Gunst der Natur, das sentimentalische Genie nähert sich durch Bildung der ersehnten Einheit, dem letzten Gipfel der Kultur. An sich nun kann Schiller dabei weniger denken, denn er neigt weniger zur „Leichtigkeit" der Darstellung. Er züchtigt die unfrommen Menschen, die es aus Unverständnis oder Haß wagen, „das Erhabene in den Staub zu ziehn"; aber den Königsmantel in leichtere Falten zu werfen, gelingt ihm, auch aus innerster Abneigung gegen das Gemeine und Platte, späterhin nur selten, „weil sein gewöhnliches Leben vom Moment seines Erwachens bis zum Abend so war, daß er alles Gewöhnliche, womit sich doch auch die Besten viel und gern und angelegentlich beschäftigen, wie Staub unter sich ließ, und zwar nicht so, daß er irgend eine Beschäftigung, ein Vergnügen, wenn es sich darbot, abgewiesen hätte, immer nur dadurch, daß er es anders behandelte" (W. v. Humboldt); „kein Sklave der Natur", urteilt Goethe über ihn. Versagt war ihm jedoch die Gabe „scherzhafter" Darstellung nicht. Im „Handschuh" verknüpfen sich kindlich naive mit „spottenden" Motiven, aber alles ruht auf ernstem Grunde; ein Schulbeispiel für unseren Zusammenhang. Schiller hat jedoch den großen Freund zur Seite, der alles Verschmelzbare in sich aufnimmt und sich doch die Natürlichkeit bewahrt. Als einen Hinblick auf Goethe möchte ich diese Wendung bezeichnen. Dafür gibt es mehrere Beweise, mittelbare und unmittelbare Zeugnisse. Wenn er von dem philosophischen Geiste schreibt, der mit unerbittlicher Strenge Schein und Wesen voneinander trennt, deshalb zur „Härte und Austerität" neigt, so schwebt ihm doch nicht etwa Rousseau vor Augen, sondern Kants Persönlichkeit enthüllt ihm den Sinn solcher Naturen. Das Goethesche Gedicht, an welches er hier denkt, ohne es auszusprechen, ist Reineke Fuchs, das „beste poetische Produkt" seit so vielen Jahren. Es reue ihn, wie er Humboldt mitteilt, daß er sich nicht schon in seinem Aufsatz über das Naive „förmlich darüber ausgelassen habe". Ernst und Wahrhaftigkeit bezeichnet er, auch mit Beziehung auf das Tierepos, als das „erste Erfordernis des naiven Tons, wo der Erzähler nie den Spaßmacher spielen und aller Witz ausgeschlossen sein soll". Übrigens erklärte er Humboldt, der eine größere Ausführlichkeit in der Behandlung des Naiven wünschte, ausdrücklich, daß „manches" im zweiten, mehr noch im dritten Teile nachgeholt sei.[1]) An welchen Stel-

1) Briefe an Humboldt, 25. Jan., 21. März 96, 25. Dez. 95 (IV S. 399, 434 f., 365).

len? In den beiden Abschnitten (elegische, idyllische Dichtung) kehrt die Darstellung regelmäßig zum Naiven oder zur wiedererreichten Einheit zurück; warum sollte es nicht auch im ersten der Fall sein? Bemerkenswert bleibt, daß er dem Humor, den Goethe auch nur als ein Ingrediens des Genies, in seiner Vorherrschaft als zerstörend bezeichnet, keinen besonderen Platz einräumt. „Der bloße Humor" macht den Dichter nicht aus, heißt es später (Anfang des 3. Teils). Eine genauere Begründung lenkte zu weit vom Thema ab; ich begnüge mich deshalb, das Urteil Th. Zieglers, welches das Richtige trifft, zu erwähnen: „Goethe ist kein Humorist, weil er naiv war wie die Alten; Schiller ist kein Humorist, weil er Idealist war, und beide sind für den Humor zu groß." Das Altertum weiß nichts von Humor, „weil ihm der Bruch zwischen Ideal und Wirklichkeit noch nicht zum Bewußtsein gekommen ist". Erst mit Rousseau bildet sich diese moderne Stimmung heraus.

In dem Streit über den ästhetischen Wert der Tragödie und Komödie ist Schillers Stellungnahme vorauszusehen. Die Ausführungen über die beiden Arten der Satire münden notwendig in diesen Gedankengang ein. Bei genauer Beschränkung auf das Thema hätte er hier abbrechen müssen; aber er will die Gelegenheit benützen, sich über verschiedene Fragen auszusprechen, und manche Beziehungen weisen dem Abschnitt einen Platz im Ganzen an. Im strengsten Sinn ästhetisch ist nicht die Dissonanz, sondern der Einklang. Es gibt eine Höhe der Betrachtung, von der aus sich vieles Tragische, auch das Erotische (nach Kierkegaard) komisch ausnimmt. Der Mann, der sich größeren Aufgaben widmet, wird manches, was ihn vielleicht früher in leidvolle Kämpfe, in Verzweiflung stürzte, als klein oder kleinlich empfinden. Diese Hochwarte bildet nicht der Humor, der selbst in seiner reinsten Form noch im Verzicht, in ungestillter Sehnsucht wurzelt, am wenigsten freilich Erstarrung oder Blasiertheit. Das überragende Menschentum in seiner Erfüllung ist von Sonnenklarheit umflutet wie die Berggipfel. Aus ganzer Seele strömt die Schilderung des letzten Zieles, „wonach der Mensch zu ringen hat", aus den stürmischen Wogen empor zur Stätte innerer und doch „energischer" Ruhe. Der Tod des Sokrates ist keine Tragödie, weil der Weltweise zu hoch steht, als daß ihn das Tragische erreichen könnte. Hermann Bahr nennt Goethe den untragischen (besser: übertragischen) Menschen[1]), wobei hier von dessen furchtbaren seelischen Leiden, die er später still für sich durchkämpfte, ganz abgesehen sei. Auch Schiller stellt ein „Vorbild der Kommenden" auf, ohne einer fremden Beglaubigung zu bedürfen. Das große Idyll liegt in der Bahn der deutschklassischen Anschauung.

Schiller stellt also die hohe Komödie, deren sich noch kein Volk rühmen kann, über die Tragödie. Man fühlt sich versucht, auch hierin ein Vorzeichen der sich anbahnenden romantischen Kunstanschauung („Ironie") zu sehen; das ausgesprochen Romantische ist kein Nährboden für das Tra-

1) Der böse Goethe (Dialog über das Tragische, Berlin 1903, Fischer).

gische, Kleist kein Gegenbeweis, was ich — wie ähnlich häufig — nur zur Vorbeugung gegen Mißverständnisse hinzufüge. In den Briefen über d. ästh. Erz. (22) rechnet er die Tragödie zu den nicht ganz freien Künsten, weil sie einem bestimmten Zweck, pathetische Rührung zu erregen, diene. Welche Selbstverleugnung in einem Bereiche, worin er Herr und Meister ist! Aus dem Briefwechsel mit Humboldt erfahren wir, daß er die Komödie, bevor er an die Möglichkeit der sentimentalen Idylle zu glauben begann, immer als höchste Leistung der Poesie, wie aus dem Zusammenhang hervorgeht, der naiven betrachtete. In seinem Nachlaß findet sich ein kurzer Aufsatz: Tragödie und Komödie. „Im ganzen kann man sagen: die Komödie setzt uns in einen höhern Zustand, die Tragödie in eine höhere Tätigkeit. Unser Zustand in der Komödie ist ruhig, klar, frei, heiter, wir fühlen uns weder tätig noch leidend, wir schauen an, und alles bleibt außer uns; dies ist der Zustand der Götter." Den Weg zur Freiheit führt die Tragödie. Theoretisch behandelt der Dichter seinen Gegenstand, wenn er darüber steht, praktisch, wenn er mit seinem Herzen beteiligt ist. Damit setzt der Widerspruch gegen Nathan den Weisen ein. Schiller hat an dem „dramatischen Gedicht" — diese Bezeichnung wählte Lessing mit Absicht — auszusetzen: bestimmte „Tendenz", philosophisches Thema, zu viel „Räsonnement" und dadurch Kälte. Ferner beanstandet er, daß Saladins Charakter einen Widerspruch in sich enthalte (zwei Saladine); die Frage nach den drei Religionen und die „Intention", aus der sie entspringe, seien „ganz sultanisch". Für das Mittelding Schauspiel — weder warm- noch kaltblütig — kann er sich überhaupt nicht erwärmen. „Dennoch hat Schiller im Anfang des Jahres 1801 den „Nathan" ohne so tiefgreifende Änderungen für die Bühne bearbeitet."[1])

Die kritischen Beurteilungen Schillers, die von erstaunlicher Tiefe und Sicherheit zeugen, beziehen sich in der Regel auf Vor- und Mißbilder, Dauerhaftes und Vorübergehendes. Das Jahrhundert nach ihm hat seine Aussagen bestätigt. Weniger beachtet wird, daß die allgemeinen Ausführungen, die vorangehen, sich meist schon auf die Beispiele gründen (vgl. zu Anfang „Werke des Witzes", esprit usw.), also in der Erfahrung wurzeln. In den antiken Voltaire sieht er vielleicht zu viel Ernst hinein, aus Verehrung für das Altertum. Das Weltgedicht vom Ritter von der traurigen Gestalt bezeichnet Goethe als „romantisch"; es gehört bekanntlich zu den wenigen Schöpfungen, die zu jung und alt sprechen. Ernst und Spiel (=Ironie) verbinden sich zur Einheit. Auch Voltaire kann man nicht absprechen, daß er für eine „Idee" streitet. In seinem Roman L'ingénu ist die Hauptperson ein „Wilder", ein Hurone, der die verkommene Gesellschaft, in die er hineingeworfen wird, an sittlichem Werte weit überragt und wegen seiner Ehrlichkeit zugrunde geht. Schiller hat an seinem Antipoden manches zu beanstanden: Mangel an Ernst und Tiefe,

---

1) Albert Köster, Schiller als Dramaturg, Berlin 1891, Wilhelm Hertz (S. 131).

kein Vorwärtsschreiten, ein „ewiges Einerlei". Nach Goethe ist er die Steigerung des esprit, was die damaligen Franzosen als génie auslegten. In den „Anmerkungen zu Rameaus Neffe" (1805) nennt er ihn den „der Nation gemäßesten" Schriftsteller und beurkundet mit heiterer Ironie, welche Anforderungen man an einen geistvollen Menschen stelle. Von den annähernd halbhundert Eigenschaften spricht er Voltaire nur die „Tiefe in der Anlage" und die „Vollendung in der Durchführung" ab. In seinem letzten Brief an Goethe (25. Apr. 1805) fügt Schiller als dritten Eintrag des Solls noch die Gemütlosigkeit hinzu. Eine glänzende Schilderung des „Wunders seiner Zeit" verdanken wir Dichtung u. W. (11). Schon die Zeitgenossen, besonders die Stürmer und Dränger empfanden in ihm jenen widerlichen Typ des immer geistreichelnden Schriftstellers, für den die Sache hinter der Schaustellung der eigenen Person zurücktritt. Kant schätzt den Witz und die Leichtigkeit Voltaires, „aber man lernt nichts von ihm"; der Witz gilt ihm als „eine Art von Leckerwerk, das zwar belustigt, aber nicht oft kommen muß, so wie Süßigkeiten". Du Bois-Reymond erkennt Voltaires Geistesfreiheit und Humanismus an, ohne für seine Mängel blind zu sein. Das Veralten seiner Poesie, die Beschränktheit seiner Ästhetik, die Seichtheit dieser Philosophie, die weltkundigen Schwächen des Charakters.[1]) Hermann Grimm, hierin einstimmig mit Schiller, für den er sonst wenig Empfänglichkeit besitzt, hebt die innere Entwicklungsunfähigkeit Voltaires hervor: „Alle seine Phasen sind nur äußerliche Formen für etwas anfänglich Abgeschlossenes."[2]) Es kam mir hauptsächlich darauf an, Schillers Auffassung durch fremde Urteile zu bestätigen und zu ergänzen.

In den Ausführungen über die elegische Empfindungsweise bestimmt Schiller, wie selbstverständlich, zuerst die Art der subjektiven Einstellung, dann eröffnet sich ein Ausblick auf die literarischen Leistungen, wobei sich die wichtige Unterscheidung zwischen plastischer und musikalischer Poesie ergibt, hierauf geißelt er die Entartungen, kehrt zur naiven Darstellung zurück und schließt nach der Prüfung der Frage des Erlaubten in der Kunst mit einer verblümten Ablehnung des Altvaters Wieland. Schiller ist Meister in der elegischen Dichtung (z. B. Spaziergang usw.), sein Urteil unbedingt maßgebend. Hier auf seinem eigensten Gebiete kann ihm auch der böse Feind nichts anhaben. Wer den Adel seiner Gesinnung, den Gegensatz zu seinem dereinstigen Liebling Rousseau, den er in einem Gedichte verherrlichte, empfindet, muß seine Worte mit empfänglichem Herzen aufnehmen. Ehedem sah er im Rückstreben das Ziel der Menschheit, jetzt gilt ihm „selbst das herrliche Rom" . . . nur als eine „endliche Größe, wenn höhere, wenn Zukunftswerte in Frage stehen. Eine würdige Trauer bezieht sich nur auf die verlorene Harmonie. Die Erinnerung verklärt ihren Gegenstand, idealisiert ihn; „Götter sind wir dann", so sucht Don

1) Reden, 2. A., Leipzig 1912, Veit & Co., 1. Bd. S. 321.
2) Fünfzehn Essays, Berlin 1874, S. 10.

Cesar seine Mutter zu trösten. Es ist eine wunderbare Einrichtung der Natur, daß von einem geliebten Bilde mit dem Tode in der Seele des guten Menschen alles nur Zufällige (nach Schiller „Individuelle") und zeitlich Bedingte abfällt, daß nur das Wesenhafte, Ewige besteht. So hat Goethe seinen Winckelmann geschildert, der Schluß klingt in eine erhabene Elegie aus; denn der Mensch darf nur um das „Unvergängliche" trauern. Schiller eifert gegen alle, die bloß um unbefriedigtes Sinnenglück weinen oder winseln. Weil ihr Verlangen nach Genuß sich zu ihrem Glücke nicht schrankenlos verwirklichte, das Leben ihnen „nichts bietet" (eine bezeichnende Redensart), verwünschen sie das armselige Dasein, gefallen sich in krankhafter Weltschmerzelei, bleichsüchtige und sonstige junge und alte Halbmänner.

Von den „neueren Poeten" werde ich mich auf die beschränken, welche mindestens noch einiges Leben in sich bergen, außer wenn lehrreiche Besonderheiten in Betracht kommen. Rousseau, dessen begeisterte Anhänger auch Goethe, Herder, Kant waren oder blieben, dessen Schrift Discours sur les Arts et les Sciences (1750) anläßlich der Preisfrage der Akademie Dijon ihn mit einem Schlag berühmt machte, erfreut sich bei Schiller pietätvoller Schonung; aber seine Eigenheiten und Schwächen erfaßt er als Vorgeschrittener mit untrüglichem Scharfsinn. Rousseau ist eine unglückliche Natur: im Genuß vernünftelt er und im Vernünfteln verlangt er nach Genuß. Mißverhältnis zwischen Empfindungskraft und Denken, was bei ihm bis zur Krankhaftigkeit ausartet. In seinen Erziehungsgrundsätzen steckt deshalb noch viel Rationalistisches. In der Ruhelosigkeit sucht er Ruhe im erträumten Naturglück, anstatt in der „Harmonie einer völlig durchgeführten Bildung". Hier scheiden sich die Wege zwischen ihm und Schiller auf immer. Das Erhabene der Größe und Ausdehnung empfindet er als einer der ersten Entdecker der Alpenwelt, dem kraftvoll Erhabenen weicht er aus. Auch in dieser Beziehung Verwandtschaft und Gegensatz. Und doch liegt in seiner Mahnung: Zurück zur Natur nicht nur die „Idee" des Rückstrebens, sondern auch, wenngleich verschwommen, eines Zukünftigen, Erhöhten; gerade Schiller hat seinen Traum mit wunderbarer Klarheit gedeutet. Er ist Dichter und Denker, aber die beiden Hälften schließen sich aus, einen sich nicht zum Bunde. „Er wagt zu sein, wie er sich fühlt"[1]), das ist das Neue an ihm, ja er ist zuweilen mehr als ehrlich, er übertreibt und erfindet. Auch die weiterhin genannten Dichter sind nähere oder fernere Verwandte Schillers. Alle sind Kinder der Zeit oder wuchsen notwendig aus ihr hervor, wobei natürlich auch das „Primitive" (nach Schillers Ausdruck) mitwirkte. Sie besitzen nicht die Kraft, sich dem Rationalismus zu entwinden, das Zerdenken liegt ihnen förmlich im Blut. Nur Klopstock ragt als beherrschender Gipfel empor, wenn ihm auch der Sinn für das „Wirkliche" fehlte. Aus diesem Grunde sind Ewald von Kleist und Haller mehr oder minder unglückliche

---

1) **Paul Sackmann, Jean Jaques Rousseau, Berlin 1913, Reuther & Reichard.**

Naturen. Zwischen Empfindung und Ausdruck besteht eine Kluft. Ein scheinbar befremdender Satz flicht sich ein: ohne naive Schönheit „würden sie überall keine Dichter sein". Dichten heißt in der Tat „darstellen", was innen lebt, nach außen gestalten („Schönheit = lebende Gestalt"). Der naive Dichter besitzt diese Gabe, Leben zu formen, von selbst. Auch der sentimentalische Mensch ist nur dann Dichter, wenn er darzustellen vermag. Schiller überschreitet also hier den ursprünglichen Kreis (Beschränkung auf die Lehre von den Quellen), indem er das zweite notwendige Erfordernis dazunimmt. Wie weit er sich über Haller erhebt, veranschaulicht am besten die Vergleichung seines Gedichtes „Kolumbus" und der Verse in den „Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben" (1729):

Was die Natur verbarg, hat Kühnheit aufgeschlossen,
Das Meer ist seine Bahn, sein Führer ist ein Stein,
Er sucht noch eine Welt, und was er will, muß sein.

Opitzsche Regelmäßigkeit der Verse ohne inneres Leben, bei Schiller krafterfüllte Doppelfüße, bis die starke Bewegtheit sich zuletzt zur Gewißheit beruhigt. Ein fachmännisches Urteil möge Schillers Kritik bestätigen: „Hallers Fantasie arbeitet vor allem mit Begriffen, sehr selten mit Anschauungen, fast nie mit Situationen." Er „ist unzufrieden mit der großen Welt, stellt sich feindlich zur Civilisation, das ist die Grundstimmung" — „das Glück der Älpler, von dem Haller spricht, ist etwas begriffsmäßig Erfaßtes, eben jenes Leben mit den begrifflichen Kennzeichen des Zufriedenen, Ruhigen, Friedlichen. Äußerst selten, wenn überhaupt jemals, erregt dem Dichter eine bestimmte Anschauung, eine bestimmte Szene ein Gefühl der Sehnsucht"[1]) (Hubert Roetteken). Haller befindet sich also in jener, zeitgeschichtlich fast notwendigen Verfassung, worin der „Verstand über die Empfindung den Meister spielt". Nur ein Genie wie Klopstock löst sich von der Verherrschaft des Begrifflichen zumeist los. Man vergleiche übrigens die beiden Urteile, wodurch Schillers Scharfblick klar zutage tritt. Er gilt ja in einiger Hinsicht als Vollender, als hochgesteigerter Haller. Was ihn frühzeitig anzog, war die Kraft, wovon er sich völlig loszulösen versucht, das Verstandesmäßige in der Dichtung. Auch hier eröffnen sich Lebenszusammenhänge, Einblicke in seine Entwicklung; leider ist er mit seinen Bekenntnissen sparsam. „Daher lehrt er durchgängig mehr, als er darstellt." Übereinstimmung mit Lessing (Laokoon XVII), und doch ein bemerkenswerter Gegensatz. Die Wirkung tritt gegen die Frage des Schaffens, des Voninnenheraus zurück, und zwar seit dem Sturm und Drang. Sein Urteil über das Lehrgedicht ist beachtenswert und sollte die hartnäckigen Angreifer gegen den „Verstandesdichter" entwaffnen. Kant und Goethe, ebenfalls in völliger Unabhängigkeit, sprechen sich überraschend, bis zur Wortwahl ähnlich über die-

1) Weltflucht und Idylle in Deutschland von 1720 bis zur Insel Felsenburg (Zeitschr. f. vergl. Litgesch., Neue Folge, 9. Bd.).

selbe Frage aus. „Der Verstand muß“ in der Dichtung „insgeheim und unvermerkt belehrt werden“ (Kant).[1] „Alle Poesie soll belehrend sein, aber unmerklich“ (Goethe). „Die didaktische oder schulmeisterliche Poesie ist und bleibt ein Mittelgeschöpf zwischen Poesie und Rhetorik.“ Aber er zeigt sich duldsam, teilweise als Mitschuldiger, wenn sie „lieblich oder energisch“, schön oder erhaben gefärbt ist. Über Schillers Auffassung klären folgende Sätze einwandfrei auf. „Im Reich der Begriffe oder in der Verstandeswelt“ verstummt alle Poesie. Nur durch individuelle Gestaltung oder Erhebung in die „Ideenwelt“ kann das Lehrhafte dichterisch werden. Idee und Begriff sind mithin Gegensätze. Wir müssen, unter Beschränkung auf den Zusammenhang, auf die Frage nochmals eingehen. Alles dichterische Schaffen ist Ich- oder Lebensdarstellung, also Gestaltung eines Erlebten, Ersehnten, innerer Vorgänge oder Strebungen, die notwendig nach einem Ausdruck verlangen. Trieb oder Wille wirken deshalb entscheidend mit. Ernst Elster behauptet, „daß die logische Lebensauffassung nur in so weit für den Dichter in Betracht kommt, als sie die Heraushebung der Gefühlswerte nicht hindert“. Mit besonderer Beziehung auf unsern Aufsatz bemerkt er, daß der sentimentalische Dichter eine „Kritik ausübe, nicht immer in der Form des logischen Urtheils, sondern sehr häufig in der Form des bloßen Gefühls“.[2] Wir kommen damit zum Schluß. Schillers sog. Gedankendichtungen haben, wie die Tatsachen beweisen, mit dürrer Vernünftelei nichts gemein. Ihre Wurzeln sind geistige Werte, als Ergebnisse reicher Lebenserfahrung, und der Wille und die Gemütskraft einer Persönlichkeit sprechen sich darin aus. Es fehlt ihnen jener echt lyrische Schmelz, jene taufrische Natürlichkeit, welche den unvergleichlichen Schöpfungen Goethes eigen ist, wenn man die besten gegenüberstellt, weil sie doch mehr bewußte Übertragungen als aus dem Grund der Seele hervorblühende Gebilde sind. „Hyperions Schicksalslied“ erinnert an „Ideal und Leben“ und wächst aus ähnlichem Gedankenkreise hervor; aber es klingt doch mehr wie ein Bekenntnis, ein Aufschluchzen aus tiefster Seele. Dafür entschädigen seine Dichtungen reichlich durch Fülle des Geistes und hinreißende Kraft und die wundervoll damit zusammenklingende Königspracht der Sprache. Es ist mir eine Genugtuung, das letzte Urteil darüber noch mitteilen zu können: „Wenige Werke der deutschen Literaturgeschichte, auch diejenigen der klassischen Periode nicht ausgenommen, werden sich an Fülle der Ideen, erhabenem Schwung des Pathos und dichterischer Überlegenheit mit diesem einen Bande vergleichen lassen, diesem Bande der Schillerschen Gedichte.“[3])

Das Urteil über den Dichter des „Frühlings“ ist von erstaunlicher Sicherheit. Nur ein geistig Verwandter, der Ähnliches und doch Über-

1) Anthropologie = Puttlich (1784).

2) Prinzipien der Literaturwissenschaft, 2 Bde., Halle 1897, 1911, Max Niemeyer, Bd. 1, S. 20, 241.

3) Felix Kuberka, Der Idealismus Schillers als Erlebnis und Lehre, Heidelberg 1913, Carl Winter.

ragendes in sich birgt oder barg, ist dazu befähigt. „Gefühlvolle Seele", kein siegreiches Emporstreben über die Gebundenheit und das Zerklüftete des Zeitalters, weshalb sich Ewald von Kleist, auch darin ein Vorbild der Kommenden, nach dem Tode auf dem Felde der Mannesehre sehnt. Er ist ein Opfer des Zeitalters. „Was er fliehet ist in ihm, was er suchet, ist ewig außer ihm", während sich Schiller der Plattheit und dem lähmenden Alltagskreise siegreich entwindet, um sich, sein Bestes zu behaupten. Es fehlt Kleist die Gabe zu gestalten, was ihn innerlich beschäftigt, nach außen darzustellen. C'est là ce qui distingue le dilettante du véritable artiste. Le dilettante, lui aussi, sent avec vivacité, mais son émotion n'est pas assez intense pour se traduire, naturellement, nécessairement, comme par un processus organique, en actes, pour se cristalliser en images, ayant une forme originale et une vie indépendante.[1]) Kleist ist kein Dilettant im schlimmen Sinne des Wortes, sosehr er zwischen Gefühl und Denken hin und herschwankt; Schiller gesteht ihm mit Recht im Lyrischen gewisse Vorzüge zu. Den Ausklang mögen Herders schöne Worte bilden: „Nach seinem Seneka wollen wir nicht messen; aber den edlen Geist, das patriotisch-menschliche Gemüt, das mitten unter Kriegesszenen in diese kleinen Gedichte wie in ein Asylum floh und jetzt darin, wie in einer zerstückten Urne sein ewiges Denkmal findet, wollen wir wert halten und lieben."[2])

Von großer Wichtigkeit sind nun mehrere Bemerkungen, die sich nebenbei einfügen und die Kritik Klopstocks als des Größten dieser Art vorbereiten. Das Kennzeichen der echten Dichtung ist es, „sich zum Leben zu füllen und zur Gestalt zu runden". Dem Lyrischen gebühre zum Teil eine Ausnahmestellung; denn hier handelt es sich in erster Reihe um Darstellung von Empfindungen oder Gefühlen. Um so mehr verlangt die Gegenständlichkeit im Epischen und Dramatischen ihre Rechte. Die Scheidung zwischen bildender und musikalischer Poesie ergibt sich daraus von selbst. Eine außerordentlich wertvolle Erkenntnis. Wir werden nachher darauf zurückkommen.

Auf diesen Grundlagen baut sich Schillers berühmtes Urteil über Klopstock auf, an das, bewußt oder unbewußt, jede literargeschichtliche Darstellung anknüpft. Lessing und Goethe sprechen sich in ähnlichem Sinne aus.[3]) Drei Gedankenreihen: zunächst Anerkennung, dann Hinweis auf die Mängel, schließlich Klopstock als „Begleiter durchs Leben". Er ist ausgesprochen lyrisch-musikalischer Dichter. Die Oden, welche Schiller erwähnt, gelten heutzutage noch als die besten. Schiller bezweifelt die Ursprünglichkeit seiner Empfindung nicht; nur entschwebt sie leicht ins „Exaltierte,

---

1) Victor Basch, Essai critique sur l'Esthétique de Kant, Paris 1896, Félix Alcan, S. 426.

2) Briefe zur Beförderung der Humanität 1796 (achte Sammlung); XVIII S. 118.

3) Literaturbr.; Dichtung u. W. (10).

Wesenlose". Anders Herder (1779): „Als Klopstock den Meßias sang; nothwendig sang er seinen Meßias mit seinen Empfindungen; das waren seine Abstraktionen, Augen mit denen er sah." Th. A. Meyer sucht die Frage so zu lösen: „Klopstocks Welt ist nicht darum so gestaltlos, weil sie unsinnlich ist — verfügt er doch wie jeder bedeutendere Dichter über eine starke und echte Sinnlichkeit — sondern weil das Seelenleben seiner Figuren sich ins Übermenschliche und Überirdische verliert und dadurch unerlebbar wird."[1]) Auch letztere Anschauung, zumal vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus betrachtet, hat viel Richtiges an sich. Von erdferner Höhe oder von überschwenglicher Kraftentfaltung ist die Poesie zunächst in die Gleichgewichtslage zwischen Natur und Seele, Form und Inhalt, ins klassizistisch Feste, Gerundete, Gegenständliche herabgestiegen, bis im letzten Jahrh. die andere Endstufe, das bewußt Naturhafte, die Darstellung der Natur als „Regel" des Arbeitens, erreicht wurde. Und doch gestaltet auch der Naturalist, wenn er ein Dichter ist, das Stoffliche irgendwie um, weil dies gar nicht anders sein kann; auch er schafft eine zweite Natur, wenn auch nicht eine gesteigerte, erhöhte Welt. Die Menschen von heutzutage sind im allgemeinen nicht fähig, sich in die ätherische Welt Klopstocks zu erheben. Dies erschwert noch der weitere Umstand, den Schiller hervorhebt. Darstellung ist alles. Inneres Leben kann sich nur dann übertragen, wenn es, organisch zusammenhängend, zu einem Ganzen gestaltet ist. Die außerordentliche Wichtigkeit der Form ergibt sich daraus von selbst. Sie ist Selbstzweck und das kostbare Instrument, das die Seele zum Erklingen bringt. Es geht auch daraus hervor, daß die formalistische Richtung in der Poesie einseitig bleibt. Die natürliche Reihenfolge vom Schaffenden bis zum Aufnehmenden wäre: Erlebnis — Form — Form — Erlebnis. Der Grundsatz L'art pour l'art, auf die Poesie angewendet, ist doppelt verfänglich. An der Kunst des Dichters sich ergötzen und sich an dem Dargestellten erfreuen, sind keine unvereinbaren Gegensätze; beide Verhaltungsweisen mögen sich, je nach der seelischen Einstellung, zeitweise ablösen, wie nicht jeder Mensch immer und in derselben Weise empfänglich ist. Aber die Dichtung soll im allgemeinen als ein Ganzes wirken, und diese Aufgabe erfüllt sie auch, wenn sie nicht nach einer „Regel" abgefaßt ist. Mit der formalistischen Theorie sind wir — im Ernste, wie aus Urteilen in Schriften nachzuweisen — so weit gekommen, daß nicht das persönliche Leben, das in einem großen Drama flutet, sondern die Aufbau-, Vers-, Reimkünsteleien als das „Dichterische" empfunden werden. Wie doch die guten Alten Harsdörffer, Gottsched unverwüstlich in neuen Gestalten fortleben.

Basch meint, Klopstock müßte Schiller eigentlich als Typus des vollendeten sentimentalischen Dichters erscheinen, doch trifft dies nicht unbedingt zu. Nicht nur „Idealität", sondern auch „Individualität", nicht nur Empfindung, sondern auch Darstellung bezeichnet er als Erfordernisse der Dich-

1) Das Stilgesetz der Poesie, S. 201.

tung; insbesondere letzteres ist der Goethische Bestandteil, das Neue und zugleich aus eigener Erfahrung Bestätigte in seiner Anschauung. Gerade in letzterer Beziehung versagt Klopstock häufig. Er bringt Gefühle, aber losgelöst von den natürlichen Zusammenhängen. Es ist jedoch ein grundsätzlicher Irrtum, anzunehmen, daß jede Dichtung eine lückenlose Geschlossenheit darstellen müsse wie etwa ein Natur- oder Kunstwerk. Die Phantasie scheidet von selbst Nebensächlichkeiten aus, das Lebensgefühl gestaltet ins Große, Gedrängte. Wer alles sagt, sagt nichts oder langweilt. Gerade das Erfassen dessen, was notwendig ist an Tiefe und Breite der Ausdehnung, bekundet die echte Genialität. Andeutungen, ja selbst scheinbare Gedankensprünge, Unvollständigkeiten üben oft die stärkste Wirkung aus. Dadurch eigentlich entsteht inneres Tätigsein, wird die Seele des Betrachtenden beschäftigt. Wir haben dafür ein bezeichnendes Beispiel. Der kurze Schluß in den „Kranichen des Ibykus" erweckt einen ungleich tieferen Eindruck als die breitere Fassung der Gerichtsszene nach Goethes Vorschlag. Allzu vieles Motivieren, taghelle Klarheit verscheucht die unzertrennlichen Gefährten des Dichterischen, das Dämmernde, Geheimnisvolle, aus unergründlichen Zusammenhängen Auftauchende. Im Messias, heißt es weiter, sind die Personen gestaltlose Vernunftbegriffe, die Schauplätze schemenhaft, nicht vorstellbar, nichts Bestimmtes und Festumgrenztes, daher die Wirkung der Unruhe. Wir hören Goethe, den „Homeriden", reden. Der Stoff ist überirdischer Art. Klopstock bliebe also nichts anderes übrig, nach einer Stelle im 3. Teil, die ohne nähere Beziehung auf ihn ist, „aus dem absoluten Objekt ein beschränktes menschliches zu machen", was seiner christlichen Anschauung widerspräche (vgl. die griechischen Göttergestalten). Die schönen Worte aus Dichtung und Wahrheit, die das Bedeutende anerkennen, Schwächen andeuten, bilden die geeignete Ergänzung: „Der himmlische Friede, welchen Klopstock bei Konzeption und Ausführung dieses Gedichtes empfunden, teilt sich noch jetzt einem jeden mit, der die ersten zehn Gesänge liest, ohne die Forderungen bei sich laut werden zu lassen, auf die eine fortrückende Bildung nicht gerne Verzicht tut."

Schiller, wie Goethe einst der leidenschaftliche Verehrer des edlen Dichters, gebraucht bestimmtere Wendungen. Er verleite die Jugend zum Hinausstreben über alle Schranken der Wirklichkeit, was freilich noch besser ist als das Versinken im allzu Natürlichen. Damit verurteilt er sich selbst, seinen ehemaligen Überschwang in der Zeit der Lauraoden, bekämpft die Gefolgsleute von Klopstock und die sich anmeldende romantische Richtung. Ein Gedanke von unwidersprechlicher Wahrheit flicht sich ein: „Nur in gewissen exaltierten Stimmungen des Gemüts kann er gesucht und empfunden werden." Das Nähere wurde in der Besprechung der Literaturbriefe gesagt.

Die Unterscheidung zwischen bildender (plastischer) und musikalischer Poesie ist die neue Fassung eines längst bestehenden „Antagonism", und doch welch bedeutender Fortschritt! Poesie der Empfindung

und Poesie der Malerei stellte Joh. Ad. Schlegel einander gegenüber.[1]) Nunmehr tritt für Malerei das Plastische ein, wodurch doch der bildnerische Vorgang von innen heraus ungleich mehr zu seinem Rechte kommt. Schiller rechnet das Musikalische hauptsächlich dem Lyrischen zu, das Plastische, mit der Wirkung des Gegenständlichen, dem Epischen und Dramatischen. Ein neues Paar von Gegensätzen ergibt sich damit von selbst: klassisch (plastisch) und romantisch (musikalisch). Daß jede begriffliche Zerteilung bloß nach dem Mehrbestandteil entscheidet, brauche ich wohl nur zu wiederholen. Schiller gesteht nun der gesund romantischen Richtung schon hier, im Gegensatz zu Goethe, gewisse Rechte zu und setzt diese Rechtfertigung im 3. Teil fort. Alle Poesie, insbesondere die lyrische, steht mit dem Musikalischen in nächster Verwandtschaft; das beweist schon das Rhythmische und Klangliche, ohne das ihr ein wichtiger Bestandteil fehlte. Schiller hebt noch die Gefühlswirkung ohne bestimmte gegenständliche Vorstellung hervor. Reine Musik ist Darstellung von Empfindungen, anschauliche Bilder tauchen verhältnismäßig selten, am häufigsten noch im Zustande lebhafter Erregtheit auf, wie persönliche Erfahrungen, Umfragen, Versuche beweisen.[2]) Ein wichtiger Unterschied bleibt. Die Sprache als Organ der Mitteilung rückt das Dargestellte doch ungleich mehr ins Bereich des Bestimmten, und sosehr das einzelne ins Zarte, Duftige, Geheimnisvolle zu verschweben scheint, so bringt es doch, wie Schopenhauer sagt, nicht die, sondern eine bestimmte Freude usw. zum Ausdruck. In Hölderlins „Sonnenuntergang" ist alles Stimmung, Empfindung, tondurchflutet, ein Augenblick reinster Harmonie, aber es knüpft sich an einen bestimmten Empfindungskreis. Je greifbarer, deutlicher etwas dargestellt ist, desto mehr entzieht es sich der Vertonung (vgl. Hermann und Dorothea; Zustandsbeschreibungen). Die „plastische Poesie" ist von dem Ich losgelöste, aus sich heraus gestellte Dichtung, die sich in organischem Zusammenhang bewegt, indem nicht der Dichter, sondern die individuell gestalteten Personen sprechen und tätig sind (Hermann u. D.). Die volle Wirkung des Plastischen oder Musikalischen bleibt jedoch der Wortsprache versagt; in dieser Beziehung einen Wettstreit eingehen zu wollen, hieße von vornherein auf den Sieg verzichten. Wenn sich jedoch inneres Leben zur Einheit kristallisiert hat, aus dem Wortkörper zurückstrahlt, lebendige Eindrücke hervorruft, dann kann an der Echtbürtigkeit eines Gedichtes nur der unverbesserliche Theoretiker zweifeln, und es ist allemal das beste, die „Regeln' zu Hause in die Schublade einzusperren, damit sie nicht wie Spukgeister ihr Unwesen treiben können. Die Phantasie bedeutet für das seelische Leben, was der Verstand für das Denken ist, der Unterschied zwischen produktiver und reproduktiver Art wird mit Recht bestritten. Sie ist formende Kraft, sammelt, verknüpft, vereinheitlicht, überfliegt ört-

---

1) Vgl. Lessings Laokoon.

2) Vgl. auch Ribot, Die Schöpferkraft (L'imagination créatrice) der Poesie, Bonn 1902.

liche und zeitliche Zusammenhänge, aber sie ist an sich leer, eine Fontäne ohne Wasser, die durch Erfahrung von außen genährt, durch innere Triebkraft (z. B. Wunsch, Sehnsucht usw.) in Tätigkeit gesetzt wird. Die Verbindung von Phantasie und Lebensgefühl spielt im Dichterischen die wichtigste Rolle, im Schaffen sowohl wie in der ästhetischen Betrachtung, wobei ich auf den Unterschied von ähnlichen Begriffen (Einbildungskraft u. a.) nicht eingehen kann. Nirgends vermag der einzelne sein Temperament, ja seine Wesensart genauer zu erkennen als im Walten der Phantasie. Alle möglichen Grade und Arten: ruhelos, sprunghaft; behaglich verweilend; zum Höchsten strebend; Schlaraffenland oder das Sinnenreich der Mohammedaner, paradiesische Höhe und Reinheit.

Schiller stellt in den Briefen über d. ästh. Erz. (22) eine Zukunftsforderung auf, indem er von der Voraussetzung ausgeht, daß vollendete Werke, „ohne Verrückung ihrer Grenzen", ohne den bedenklichen Abweg von ihrer „spezifischen" Eigentümlichkeit, in ihrer Wirkung auf das Gemüt ähnlich seien: „Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken." Eduard Hanslik tritt in seiner Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" gegen die Anschauung auf, als ob die Musik berufen sei, allen möglichen (auch außermusikalischen) Gefühlsinhalten ihre Sprache zu leihen; „tönend bewegte Formen", das Dynamische, Gestaltung seien ihre von der Natur selbst vorgeschriebene Aufgabe. Letzteres erinnert an unseren Zusammenhang; das Ganze ist jedoch insofern einseitig, als die Musik auch das Erhabene oder Dionysische darstellen kann. Schiller fährt weiter: „Die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muß Musik werden...; die Poesie in ihrer vollkommensten Ausbildung muß uns, wie die Tonkunst, mächtig fassen, zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umgeben." In den beiden letzten (gesperrten) Ausdrücken kündigt sich die Synthese an: die sentimentalische und naive, die musikalische und bildende Poesie in der organischen Verschmelzung ihrer Vorzüge bezeichnen den höchsten Gipfel. Seine eigene Schaffensweise muß hier wenigstens angedeutet werden, da nachher sein Gegenbild zu Worte kommt. Die vielerwähnten und nicht selten unbefangen oder befangen zu seinen Ungunsten ausgelegten Äußerungen sind bekannt. „Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee."[1]) Goethe spricht ein Vierteljahr darauf (22. Juni) von dem „unerklärlichen Instinkt, durch welchen solche Dinge hervorgebracht werden". Erhebliches von dieser triebhaften Kraft, dem Schaffenmüssen, wirkt auch in Schiller. Wir kommen auf diese Frage später zurück. Ich erwähne zum Schlusse das Urteil Julian Schmidts, als Beweis, wie entgegengesetzt die Auffassung sein kann: „Es gibt keinen subjektiveren Schriftsteller als Goethe" (im guten

---

1) An Goethe, 18. März 96 (IV S. 430).

Sinne des Wortes) — keinen Dichter, der weniger subjektiv wäre wie Schiller."[1]) Unbedingt trifft jedenfalls zu, daß es keine völlige, vom Ich losgelöste Objektivität gibt. Auch die Kinder gleichen irgendwie den Eltern oder verbleiben in dem Kreise der Familie oder des Volkstums.

Es ist jedenfalls sehr lehrreich, wie sich Schiller, als Musikfreund, zu den einzelnen Meistern der Tonkunst stellt. Der „klassische" Gluck erfreut sich seiner besonderen Verehrung. Mit Recht gilt ihm auch der „dramatische Gang" der Iphigenie in Tauris als „verständig". Dazu die „himmlische Musik". Die Schöpfung von Haydn mutet ihn mehr wie ein „charakterloser Mischmasch" an (man fasse diese Kritik richtig auf); „dagegen hat mir Glucks Iphigenie... einen unendlichen Genuß verschafft, noch nie hat eine Musik mich so rein und schön bewegt als diese, es ist eine Welt der Harmonie, die gerade zur Seele dringt und in süßer hoher Wehmut auflöst."[2]) Er stellt ihn dem Liebling der Zeit, Mozart, an die Seite.[3]) All diese Urteile waren vorauszusehen, wie auch, daß er dem „gewaltsamen" Heros Beethoven ungleich mehr Teilnahme bezeigt hätte als Goethe in seiner nachitalienischen Epoche. Hans Knudsen behandelt ausführlich Schillers persönliches Verhältnis, seine lebhafte Neigung zur Musik. „Besonders stark und ergiebig wird die musikalische Sphäre für ihn seit 1785, d. h. seit der Übersiedelung nach Dresden,"[4]) da sich ihm nunmehr viel reichere Gelegenheit bietet. Es besteht kein Anlaß, näher auf diese Frage einzugehen, da die Feststellung der Tatsache hier genügt. „Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus" (Votivtafel: Tonkunst). Gerhart Hauptmann erfaßt mit feinstem Verständnis Schillers Beziehung zur Musik und seine Einwirkung auf die Tonkünstler (Motto der Schrift von Knudsen):

Sein Tiefstes ist Musik, und ihre Meister
Durchdrangen sich mit seinem tiefsten Geist.

Dem Genie, dessen Name nicht erwähnt zu werden braucht, erkennt Schiller einen Ehrenplatz zu. Ein „naiver Dichtergeist", der sentimentalische Stoffe behandelt. „Wiederum war durch diese Formel Goethe eine alles beherrschende Stellung eingeräumt" (O. F. Walzel). Ein Dichter, der sogar den Überschwang der Zeit erlebt und sich über alle Ansteckung emporarbeitet, der zu den höchsten Gipfeln der Idealität hinaufsteigt und in seinen besten Stunden die Früchte seiner Leiden und Freuden fast mühelos erntet. Ein Genie, das die Kultur in sich aufnimmt, ohne an dem Vielerlei zu verkümmern, weil die Naturhaftigkeit in ihm nicht zu unterdrücken ist. In dieser Hinsicht erfüllt Goethe, nach Schillers Ansicht, zum guten Teile die letzten und höchsten Anforderungen an das künstlerische Schaffen: Individualität und Idealität, Sinn und Geist zu

1) Schiller u. s. Zeitgenossen, 1859.
2) An Körner, 5. Jan. 1801 (VI S. 231 f.).
3) Gespräche, S. 365 f.
4) Schiller und die Musik, Diss. Greifswald 1908 (hier auch die ältere Literatur).

höherer Einheit gesteigert. Mit Beziehung auf die Achilleis schreibt Schiller an ihn: „Ihr schöner Beruf ist, ein Zeitgenosse und Bürger beider Dichterwelten zu sein, und gerade um dieses höhern Vorzugs willen werden Sie keiner ausschließend angehören.“[1]) Und als Goethe in der nordischen Unnatur, in der Umschnürtheit mit Künstelei zu ersticken fürchtet, pilgert er nach dem Süden, um die reine, naturechte Naivität wieder in sich herzustellen. Auch späterhin überfallen ihn sentimentale Anwandlungen. „Gleichgültige Objekte halten ihn fest, raunen ihm unverstandene Worte zu.“[2]) Mit erstaunlicher Sicherheit trifft Schiller in seiner Antwort[3]) das Richtige: „Nichts, außer dem poetischen, reinigt das Gemüt so sehr von dem Leeren und Gemeinen, als diese Ansicht der Gegenstände, eine Welt wird dadurch in das einzelne gelegt, und die flachen Erscheinungen gewinnen dadurch eine unendliche Tiefe.“ Wenn solche Zustände auch nicht poetisch, so sind sie doch menschlich, „und das menschliche ist immer der Anfang des poetischen, das nur der Gipfel davon ist“. Jeder kennt solche Stimmungen, wenn er nach längerer Abwesenheit in die Heimat wallfahrtet. Ein schönes Beispiel in Ludwig Ganghofers „Herrgottslehen“, wo der junge Ritter dem Vater des blinden Mädchens eine verwelkte Blume reicht: sie wird aufblühen im Leuchten ihrer Seele. Mit meisterhaften Zügen stellt Schiller den weltfernstrebenden Sinn Werthers, die Notwendigkeit des tragischen Ausgangs dar, ohne das Motiv der glücklich-unglücklichen Liebe in den Vordergrund zu rücken. Im 3. Teil ergänzt er den Gedankenkreis. „Was Werther für seine Lotte fühlte,“ bleibt eine subjektiv echte und wahre Empfindung, und nur dadurch konnte seine Seele „jenen Schwung nehmen“. Der Gegenstand der Schwärmerei (vgl. Laura!) ist zum großen Teil Wunschgebilde, sein idealisiertes Ich.[4]) Zugleich erfaßt er zum erstenmal bewußt die Verwandtschaft Werthers mit Tasso, Wilhelm Meister, Faust, seinem ebenso unglücklichen, dem verständigeren und dem kraftvolleren Bruder, und bezeichnet so den Weg, wie Goethe über Träumen und Kämpfen den Weg zu klarer Selbstbesinnung findet.

Eine heiklere Aufgabe stellt ihm die Verteidigung der Römischen Elegien, deren Aufnahme in „Die Heroen“ viel Anstoß erregte. Ursprünglich Erotica Romana benannt, können sie nur von nördlicher Rückschau aus als elegisch gelten. Für Goethe sind sie in der Tat Idyllen, die Vermählung mit Italien, ein Sichwiederfinden im antiken Geist der Naivität. Der kurze Abschnitt ist keine willkürliche Einlage, er bezeichnet die Grenzen der Unmittelbarkeit, wo das Reich sinnlicher Bewußtheit und Absicht beginnt. Der Standpunkt, von dem aus Schiller die Frage behandelt, entspricht der „Vorrede“ zu der Zeitschrift (1795): Im Kriegsgetümmel,

---

1) 18. Mai 98 (V S. 385).

2) H. v. Stein, Goethe und Schiller (Reclam, Nr. 3090).

3) An Goethe, 7. Sept. 97 (V S. 252).

4) Vgl. Anmut und Würde (Schluß).

„im Kampf politischer Meinungen und Interessen" ... „durch ein allgemeines und höheres Interesse an dem, was rein menschlich und über allen Einfluß der Zeit erhaben ist", die Menschen unter einem höheren Banner wiederzuvereinigen. Ferner: „Sobald mir einer merken läßt, daß ihm in poetischen Darstellungen irgend etwas näher anliegt als die innre Notwendigkeit und Wahrheit, so gebe ich ihn auf."[1]) Es handelt sich auch nicht um ein Zugeständnis an Goethe, sondern um ernste Überzeugung. Mit feiner Empfindung stellt er zwei Werke der elegischen und der satirischen Richtung, evolutionistisch hervorwachsende und den Zeitgeschmack nicht überschreitende Erzeugnisse des Tages einander gegenüber: „Die Liebesodyssee" Johann Martin Millers aus Ulm, woraus dann die überspannte Nachbildung Werthers, die Geschichte von Siegwart (der auf den „Sieg" wartet) entspringt, der „sentimentalste aller Romane..., erlebt und doch erlogen, tränenreich und doch so lächerlich".[2]) Thümmels Roman entsprach der zeitgemäßen Hinneigung zur „Naturalität", die Rationalisten fuhren fort, alles „Höchste und Edelste" zu begeifern. Dazwischen fällt ein Wort über Blumauers Travestie, deren „grenzenlose Nüchternheit und Plattheit" auch Goethe anwidert. Man kann niemand einen Geschmack anbefehlen, und doch ist die Frage der Verderbnis des Geschmackes eine Sache der Allgemeinheit. Wir wollen noch einen Gedanken Schillers voranstellen: „Das Publikum hat nicht mehr die Einheit des Kinder Geschmacks, und noch weniger die Einheit einer vollendeten Bildung. Es ist in der Mitte zwischen beiden, und das ist für schlechte Autoren eine herrliche Zeit, aber für solche, die nicht bloß Geld verdienen wollen, desto schlechter."[3]) Seine Gedanken über diese fort und fort zeitgemäße Frage sind sehr beherzigenswert. Aus den früher behandelten Begriffen gewinnt er den Maßstab zur Beurteilung. Nur die Naivität, aber nicht die rohe, sondern die schöne Natur, kann solche Natürlichkeiten rechtfertigen. Sobald sie aus Absicht entspringen, einen „heillosen Anschlag" auf Entfesselung des sinnlich Triebhaften unternehmen, haben sie mit Kunst nichts mehr, dagegen mit „Geschäft" viel zu tun. Ein Mensch, der sich jederzeit im Erotischen bewegt, ist naturwidrig, krank, wer alles daraus ableitet, zum mindesten sehr einseitig. Die „sinnliche Glut" in W. Heinses Ardinghello streift zuweilen ans Komische. Der echte Dichter kann alles Menschliche darstellen, aber sobald er geflissentlich jedes höhere Motiv in der Liebe, alles von Gemüt und Geist Belebte ausscheidet, ist er ein Sklave irgendwelcher Mode, wenn er unbewußt so handelt, darf er nicht Anspruch erheben, daß er den menschlichen Kreis erfüllt. Das echte Kunstwerk ist nach Goethe und Schiller ein sinnlich-seelisches Ganze. Was unter diese Stufe fällt, verliert damit den künstlerischen Wert. Es ist beachtenswert, daß Schiller die Frage nur vom

1) An Goethe, 1. März 95 (IV S. 138).

2) Erich Schmidt, Charakteristiken, Bd. I („Aus dem Liebesleben des Siegwartsdichters").

3) An Goethe, 15. Mai 95 (IV S. 172).

ästhetischen Standpunkt aus zu lösen sucht. Die Fruchtbarkeit seiner Ideen bewährt sich.

Schiller muß derlei Ausgeburten überreizter Phantasie und alle Geschäfts- und Sensationsliteratur verwerfen. Wenn die „Kunst“ den Menschen verroht, ihn vergröbert, anstatt ihn mit echter Fröhlichkeit zu erfüllen oder innerlich zu kräftigen, so verurteilt sie sich damit von selbst, verliert ihr Daseinsrecht. Leute, die aus Mangel an innerem Reinlichkeits- und Verantwortungsgefühl ihre Kinder absichtlich schmutzig und verwahrlost in die Weite schicken, gelten mit Recht als elende Schächer. Das ewige Kokettieren mit seiner Sinnlichkeit wird zur Landplage. Feinere Menschen fühlen sich durch solche Prostitution abgestoßen. Aber heutzutage will auch der Unberufenste dichteln und schriftstellern. Vergeblich zieht Goethe gegen die Dilettanten zu Felde, wenn diese Sucht noch künstlich gezüchtet wird, und mahnt junge Dichter zur Selbstkritik: „Man muß etwas sein, um etwas zu machen,“ „Poetischer Gehalt ist Gehalt des eigenen Lebens.“ Die Ansicht, als ob der Künstler bloß das Sprachrohr seiner Zeit sei, ist sehr ergänzungsbedürftig; auf das „so seltene“ Genie trifft sie sicherlich nicht zu. Auch die geistige Nahrungsfrage ist zu einem Problem geworden. Allzu viel modisches Gewürz verträgt ein Organismus nicht auf die Dauer.[1]) Es gibt noch Wichtigeres zu tun als auf wirksame Einfälle warten.

Bei dieser Gelegenheit erhält auch der gute Papa Wieland, nach der versüßten Pille zum voraus, seinen Streifschuß. Nicht ganz mit Unrecht. Er ist zeitlebens der Dichter der Grazien geblieben, bis er durch Größere überholt wurde.

Idylle. Nach Gottsched besteht das Hirtengedicht „in der Nachahmung des unschuldigen, ruhigen und ungekünstelten Schäferlebens, welches vor Zeiten in die Welt geführet worden. Poetisch würde ich sagen, es sey eine Abschilderung des güldenen Weltalters; auf christliche Art zu reden aber: eine Vorstellung des Standes der Unschuld, oder doch wenigstens der patriarchalischen Zeit, vor und nach der Sündfluth“. Aber der verständige Altmeister weiß auch, daß „der heutige Schäferstand ... viel zu wenig Annehmlichkeiten“ habe, „als daß er uns recht gefallen könnte. Unsre Landleute sind mehrentheils armselige, gedrückte und geplagte Leute“. Der Zug zum Idyllischen entspricht einem unausrottbaren Trieb im Menschen, besonders im Zustande der Zweiheit, der inneren Zersplitterung. Es bleibt nun ein wichtiger Unterschied bestehen. Der vornehmlich naive, erdenfrohe Mensch genießt sein „Idyll“ wirklich, der sentimentale mehr die Vorstellung der Erfülltheit, das Wunschgebilde. Arbeit und Ruhe, Werktag und Feierabend. In allen Formen und Gestalten tritt uns das Idyllische entgegen, vom Schlaraffenland bis zu den höchsten Formen

1) Zum ganzen Zusammenhang sind zu vergleichen: die Xenien: Das Widerwärtige, Goldenes Zeitalter u a., die Votivtafeln: Moralische Schwätzer, An die Moralisten usw.

seelischer Harmonie. Es ist Gestaltung, Ersatz dessen, was dem einzelnen, der Gegenwart fehlt. Ein nüchternes Zeitalter erzeugte die Rokokostimmung, ein nur praktisch gerichtetes setzt das Romantische wieder in seine Rechte ein. Es gibt persönliche und Zeitidyllen. Wie sehnt sich Werther nach der glücklichen Eingeschränktheit der herrlichen Altväter zurück! Goethe erbaut sich aus Italien das erträumte Elysium. Das klassische Idyll. „In ihrer Nöten Wildnis, Sie schufen sich ein Bildnis," erklärt Hans Sachs in R. Wagners Meistersingern. Und selbst die Gegenwart, in der manche Jungen den Gedanken der Erlösung mit stolzen Sinnen von sich weisen, kehrt auf Umwegen dahin zurück. Die beiden Arten des Idyllischen, die Schiller unterscheidet, sind am leichtesten durch den Abstand der Altersstufe zu veranschaulichen. Das Kind lebt im Idyll, in der Einheit, ohne dies bewußt zu empfinden; für den älteren Menschen wird durch die Zauberkraft der Sehnsucht seine Kindheit zu einem Paradies voll Farbe und Glanz. Männlich kraftvolle Sentimentalität richtet den Blick nach vorwärts. Wieder bietet sich Gelegenheit, an einem einfachen Beispiel Empfindsamkeit (rückwärts) und Sentimentalität (vorwärts) zu unterscheiden. Auch die naive Idylle ist zum Teil (nicht unbedingt) ein Gebilde der Sehnsucht, oder das Naive beschränkt sich mehr auf die Form der Darstellung (Voß' Luise).

Schillers unvergängliches Verdienst ist es nun, daß er der Idylle die Richtung in die Zukunft gibt. Nur einer Persönlichkeit, die nicht in weichmütiger Rührseligkeit versinkt, sondern mit kraftvollem Sinn sich über das Unzulängliche der Gegenwart erhebt, konnte dieser Gedanke zuteil werden. In seiner Auffassung erscheint das Idyllische als Endstufe des Sentimentalischen, zugleich als eine Macht, die den Menschen in der „Nöten Wildnis" aufrecht erhält. Nicht nur die Begriffsbestimmung: „Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von außen," ist vortrefflich; auch die begründenden Gedanken und die sprachliche Darstellung gehören zum Besten, was er geschaffen hat. Wir heben einiges Wichtige besonders hervor. Die Kultur zehrt von der Hoffnung, aus ihrem Nährbronnen schöpft sie Mut und Ausdauer zu ihrem großen Werke. In dem nüchternsten Staatsmann muß etwas von dieser Zuversicht, diesem Vertrauen als wirkende Kraft enthalten sein. Mit dem Glauben an die Zukunft steht und fällt alle Wirksamkeit. Entweder hält die fortschreitende Menschheit an einem „letzten Ziele" fest und ist dafür tätig aus Fernstenliebe, wodurch allein sich die bedeutende Persönlichkeit behauptet, oder es handelt sich um eine „Schimäre", einen Irrweg, also Kraftverschwendung. Schillers Gedankenflug schwebt über weite Zwischenräume hinweg bis ans Ende der geschichtlichen Entwicklung. Das ist das Vorrecht, man möchte fast sagen, die Pflicht des genialen Menschen. Das Morgen kann jeder mit leidlicher Sicherheit voraussagen, aber das Übermorgen? Wie herrlich ist ferner Schillers Gedanke, daß „jeder Mensch sein Paradies" in sich berge! Er meint zwar zunächst die Kindheit; aber wir dürfen, über engeren Zusammenhang hinausgehend, den Sinn dahin er-

weitern, daß keinem etwas Höchstes, Heiliges, der innewohnende Gral versagt bleibt, wenn er nicht aus eigener oder fremder Schuld verhärtet ist. Die Richtung der hohen Kunst war es immer, dieses Letzte, Tiefste in ihm zum Leuchten zu bringen. In veränderter Form kehrt ein alter Gedanke wieder: „Heilung" und „Nahrung", „besänftigen" und „beleben"; zwei neue Paare von Begriffen für das Schöne und Erhabene, wenn auch mit besonderer Einschränkung auf den Zusammenhang.

An der Geßnerschen Idylle empfindet Schiller das Unzureichende, Widerspruchsvolle. Seine Hirten sind weder individuell, d. h. Naturmenschen, noch ideal (geistig bestimmte, erhöhte Menschen), also Mißbildungen. Die Salontiroler, Bauern in manchen Geschichten sind teilweise Nachzügler des alten Schäfergeschlechts. Herder gesteht Theokrit Naivität in der Darstellung zu. Geßner fährt dabei schlimmer (1767): „Ein Schäfer mit höchst verschönerten Empfindungen hört auf, Schäfer zu sein, er wird ein Poetischer Gott." Später freilich, im Banne der Verstimmung, stellt er ihn neben die größten Dichter.[1]) Und doch findet er gerade hier das schöne Wort über echte Dichtung: „Der Poesie Grund und Boden ist Einbildungskraft und Gemüt, das Land der Seelen. Ein Ideal der Glückseligkeit, der Schönheit und Würde, das in deinem Herzen schlummert, wecket sie auf durch Worte und Charaktere; sie ist der Sprache, der Sinne und des Gemüts vollkommenster Ausdruck." Und er fügt mit Recht hinzu: „Auch kann man in ihr Ohr und Auge nicht sondern. Die Poesie ist keine bloße Malerei oder Statuistik." Goethe verwirft schon frühzeitig das „Schattenwesen" der Geßnerschen Idylle (1772).

In unseren Zusammenhang fügt sich eine kurze Betrachtung über „Form" und „Gehalt" in den beiden Hauptarten der idyllischen Dichtung. Die Frage, deren Schwierigkeit durch die Wortwahl und die Fachausdrücke noch wesentlich gesteigert wird, kann erst in den Schlußabschnitten behandelt werden; hier mögen einige Andeutungen genügen. Der naive Dichter stellt die Form des Dinges als Ausdruck der Innenkräfte dar; da er Natur ist, stellt er das Wirkliche dar. Homers Dichtungen setzen nur die Kräfte in Bewegung, „wie sie wirklich sind". Weiterhin heißt es mit steter Beziehung auf das Plastische, worauf besonders zu achten ist: Die Natur, im einzelnen beschränkt, „ist im Ganzen immer unendlich und grundlos". Moritz, der begeisterte Anhänger Goethes, hält das Bildungsvermögen des Künstlers nur in dem Falle für richtig organisiert, wenn sein Werk all die „großen Verhältnisse" der Natur „vollständig im kleinen widerspiegle". Die Monade ist der Spiegel des Universums. Es kündigt sich in der Leibnizschen Anschauung, an die Moritz anknüpft, der Symbolbegriff an. Goethe eignete sich diesen erst 1796 mit Bewußtheit an. Schließlich ist noch der Kantische Gedanke der Undarstellbarkeit der Idee an und für sich im Spiel. Die Philosophischen Briefe (um 1786) enthalten zwei nach beiden Richtungen bemerkenswerte Gedanken: „In dem gött-

1) Briefe zur Beförderung der Humanität 1796 (achte Sammlung; Bd. 18).

lichen Kunstwerke ist der eigentümliche" (= individuelle) „Wert jedes seiner Bestandteile geschont, und dieser erhaltende Blick, dessen er jeden Keim von Energie, auch in dem kleinsten Geschöpfe, würdigt, verherrlicht den Meister ebenso sehr, als die Harmonie des unermeßlichen Ganzen". Der menschliche Künstler dagegen „herrscht despotisch über den toten Stoff, den er zu Versinnlichung seiner Ideen gebraucht". Man kann die Gegensätze zwischen naiver und sentimentalischer Poesie nicht schärfer aussprechen. Diese Voraussetzungen schaffen die wünschenswerte Klarheit. Der naive Dichter stellt durch die organische und formende Kraft seines ungeteilten Lebensgefühls den Gegenstand in seiner Begrenztheit dar, und jedes Individuum ist zugleich unbegrenzt. Der sentimentalische Dichter dagegen strebt die „höchsten freien Äußerungen seiner Kräfte" zu gestalten, aber er muß die Menschen und ihre Handlungen erst neuschaffen; denn sie existieren in Wirklichkeit nicht oder nur unvollkommen. Deshalb bleibt die Form immer hinter dem unendlichen Gehalte zurück, solange die Menschen noch nicht zu der Hochstufe vollendet sind. Goethe selbst ist naiver Dichter, insbesondere mit Rücksicht auf die Art des Gestaltens; im übrigen schöpft er doch aus dem Überreichtum seiner Seele und des Ideals (Iphigenie), auch Hermann und Dorothea führen (nach Schiller) in eine „göttliche Dichterwelt", sind naturhaft und doch aus dem Innersten des Sehnens und Strebens belebt. Er bestätigt dieses Urteil übrigens selbst. In einem Briefe an Schiller, der vorher schon weiß: „Ich hoffe, Sie werden mit mir zufrieden sein", gesteht er, bisweilen gegen die neueren Dichter ungerecht gewesen zu sein, und fügt die wichtige Bemerkung hinzu: „Nach Ihrer Lehre kann ich erst selbst mit mir einig werden, da ich das nicht mehr zu schelten brauche, was ein unwiderstehlicher Trieb mich doch, unter gewissen Bedingungen, hervorzubringen nötigte."[1])

Die reiche Welt des modernen Geistes läßt sich nicht in eine Schäferhütte pressen. Dieser weichlichen Abart stellt Schiller das Höchste entgegen, was er von der sentimentalischen Dichtung aus („und aus dieser heraus kann ich nicht")[2]) als letzten, alles überragenden Gipfel erschaffen konnte, das „schwierigste Problem" der sentimentalischen Idylle. Die Entwicklung des einzelnen soll und die Endbahn der Kultur wird in dieses „Paradies" der Menschheit ausmünden, das vorerst nur die Kunst unter den erwähnten Einschränkungen veranschaulichen kann; dieser Grundgedanke schwingt leise, aber vernehmlich mit. Die Erhabenheit vollendeten Menschentums, der „höheren Harmonie, die den Kämpfer belohnet, die den Überwinder beglückt" (Herakles!), umstrahlt „lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermögen", der Hauch der Grüfte dringt nicht mehr in diese reine Neuluft empor. Gewitter und Stürme vertoben sich in den Tiefen. Vita nuova. Aber nicht untätige, sondern energische Ruhe waltet in diesem Kreise der Menschheit. Es ist begreiflich, wenn es Schiller „ordent-

1) 29. Nov. 96; die Worte sind nicht gesperrt.
2) Ein wichtiges Bekenntnis Schillers.

lich schwindelt" vor der Aufgabe, seine geplante Fortsetzung zu Ideal und Leben: „Vermählung des Herkules mit der Hebe" ins Leben zu rufen. Es bangt ihm auch vor der Schwierigkeit, „das Ideal der Schönheit objektiv zu individualisieren"; denn es soll „etwas Festes, Plastisches" daraus werden. „Kein Schatten, keine Schranke, nichts von dem allen mehr zu sehen."[1]) Diese sonnenumflutete Wogenhöhe einer adligen Seele, diese Idee zu bespötteln mit dem „Ameisenblick", das bringt (mit klassischen Bildern bezeichnet) bloß ein Maulwurf oder ein noch erdenhafteres Geschöpf zustande. Wer die Größe eines solchen Zukunftsbildes auch nur einigermaßen erfassen kann, verstummt in Ehrfurcht. Von der Unausführbarkeit zu sprechen, ist ebenso unangebracht. Das hohe Idyll ist ja längst gestaltet, wenn auch nicht durch ein Hintertreppentalent, so doch in gewissen Teilen der Beethovenschen Symphonien, in R. Wagners Parsifal (Charfreitag) und durch Schiller selbst, z. B. in Jungfrau von Orleans (Schlußszene), von Shakespeare in einigen der wundervollsten Stellen (u. a. im König Lear). Was Schiller an Humboldt schreibt, die sentimentalische Dichtkunst in ihrer Vollendung würde aufhören, eine poetische Art zu sein", ist oft mißverstanden worden. Sie wäre die Poesie selbst, die wiederhergestellte Harmonie, der „einzelne Mensch" und die „Gesellschaft" auf der Stufe der Erfüllung.

In Schillers Worten über die Idylle liegt mehr, als der nüchterne Verstand herauszuklauben vermag. Richard Knippel[2]) bezeichnet als besondere Verdienste, daß Schiller als ein „Bahnbrecher" zuerst die Grundstimmung des Idyllischen (Harmonie, Friede, Ruhe) bestimme, daß er ferner den Übergang von der Schäferwelt zur idyllischen Dichtung überhaupt vermittle und ihre Entwicklung historisch zu begreifen suche. Aber indem er Widersprüche findet und erfindet, verstrickt er sich selbst in ein Netz. Es besteht kein Anlaß, hier näher darauf einzugehen; nur einiges positiv Wichtige sei festgestellt. Schillers Idee der anzustrebenden Harmonie ist kein leerer „Traum", sondern ein Ziel, übrigens ein Grundgedanke der ganzen Zeit, auch Goethes. Wie kann man überhaupt über „Realitäten", über Innerlichkeiten des Lebens so gottschedisch aburteilen! Goethe zu verehren, ist recht und schön, wer ihn verlästert, ein Laie oder Barbar; ihm Komplimente zu machen, nicht notwendig, Götzendienst verwerflich, weil er unbewußt zu Ungerechtigkeit verleitet. Das „Welturteil" über Klopstock, lange vor Goethe, hat Schiller gesprochen. Manche Behauptungen sind unverständlich: „Hätte der Dichter die Kritik nicht in seine Abhandlung eingeflochten, so darf man sicher sein, daß er den Kern der Sache getroffen hätte." Armer Schiller, der die „Kritik" absichtlich und bewußt „einflocht"! Ein Irrealis trifft gewöhnlich am Richtigen vorbei. „Sonderbares Resultat", schließt der Rationalist. Waren denn Männer wie Hettner in ihren Anschauungen unreife Phantasten? „Die

1) An W. v. Humboldt, 29. Nov. 95 (IV S. 337 ff.).
2) Schillers Verhältnis zur Idylle, Lpz. 1909, Quelle & Meyer.

Ausführungen über Satire, Elegie und Idylle gehören zum Tiefsten und Unumstößlichsten, was je über die Theorie der Dichtung geschrieben wurde", die Beurteilungen der Dichter sind „unvergleichliche Meisterstücke feinsinnigster Kritik" (III 3). Oskar F. Walzel erklärt u. a. die Ausführungen über Klopstock für „ein unvergängliches Muster seelischen Tiefblicks und künstlerischer Erfassung". Hebbel stellte den Ästhetiker Schiller zeitweise über den Dichter, und zur Strafe dafür stellt ihn Rich. M. Werner als Dichter unmittelbar mit Schiller zusammen.

Beschluß der Abhandlung . . .

Die Überschrift des dritten Teils lautet vollständig: „Beschluß der Abhandlung über n. u. s. Dichtung, nebst einigen Bemerkungen, einen charakteristischen Unterschied unter den Menschen betreffend." Schillers Vortrag ist „populär". Er wiederholt wichtige Gedanken, und mit dem Fortschreiten der Arbeit wächst die Tiefe der Erkenntnis, die Fülle und Anwendbarkeit der Beziehungen. Gleich zu Anfang hebt er den Gedanken hervor, der nicht nur für ihn, sondern überhaupt für Leben und Denken wertvoll ist: die Überwindung der Antithese durch die Synthese, der Zweiheit durch ein höheres Drittes. Das Jahrhundert hatte die Vollkraft des Menschen in „Kräftlein" (nach Herder) abgezogen, das Ich in Stücke zerschlagen. Mit Rousseau setzt nun das Bemühen ein und setzt sich mit Lessing, Herder bis Goethe fort, die Einheit der Kräfte wiederherzustellen. Es ergibt sich die Linie: Kultur—Natur—Verschmelzung. Auf weitere Fernen zurückschauend, entwickelt nun Schiller mit Beziehung auf das Ästhetische die drei Möglichkeiten: Natur—Kunst—Kunstnatur (vgl. die Idylle). Er knüpft dabei an eine Erklärung in der Kritik d. r. Vernunft an. Kant bemerkt hier, daß zwar alle begriffliche Einteilung a priori „Dichotomie" sein müsse, jedoch ergebe sich der dritte Stammbegriff notwendig aus der Verbindung der beiden vorausgehenden. Es handelt sich um die vielerörterte „Tafel der Kategorien" (§ 10). Danach entsteht in der ersten Klasse (Quantität) aus Vielheit und Einheit die Allheit usw., in unserem Falle aus Naivität und Reflexion eine Synthese aus beiden, Versöhnung zwischen Kultur und Natur, Wiederkehr des Einheitsgefühls. Wir können diesen höchst wertvollen Gedanken, da die Entwicklung im ganzen noch nicht zu überblicken ist, nicht „statistisch" oder „experimentell" nachprüfen; rationalistisch beschränkt wäre es jedoch, ihn von vornherein abzulehnen oder nicolaisch zu bespötteln. Gewisse Zeichen der Zeit sprechen für seine Richtigkeit. Eine unendliche „Idee", die hohe Idylle. „Wenn Franziskus den Vögeln im Walde predigt, liegt darin eine Seelenkraft, die alles hinter sich läßt, was Denker und Forscher je erreichen können; eine verwandte Kraft werden wir bald bei Goethe wieder antreffen."[1]) Und gar nichts davon bei Schiller? W. v. Humboldt unterscheidet vier

1) Chamberlain, Goethe (S. 268).

Entwicklungsstufen: 1. Einheit durch Herrschaft körperlicher Sinnlichkeit (Barbaren), 2. Einheit der ästhetischen Kräfte (Griechen), 3. Mangel an Einheit durch große Ausbildung des Verstandes, 4. die höchste Einheit hervorgehend aus jenem Mangel. „So entsteht Einheit der Reflexion, als das Unerreichte, dem wir nachstreben müssen."[1]) Die Griechen bleiben deshalb einstweilen unentbehrliche Vor- oder Sinnbilder. Es sind Bedenken gegen die Annahme der drei Stufen geäußert worden. Kraner bestreitet, daß derselbe Mensch zugleich wahre Natur sein und nicht sein könne. Aber das meint ja Schiller gar nicht. „Wie viele Gebildete wären im Stande, genau anzugeben, was sie sich unter „Natur" vorstellen?" (Chamberlain). Bemüht man sich jedoch, über Inhalt und Werden von Begriffen zu klären, so fährt ein neumodischer Laie dazwischen und erklärt dies für altmodisch. Ueberweg beanstandet die unzureichende Bestimmung der Bildungsstufen. „Hätte (wieder der Irrealis!) Schiller die zweite Stufe als das Auseinandertreten von Idealität und Realität bestimmt, so hätte sich für die erste das ungetrennte Ineinandersein dieser beiden Momente erwiesen." Gewiß, Idealität lag in der Bahn des Griechentums der edelsten Art; aber sie wurde durch das Christentum außerordentlich gesteigert. Und müßte danach nicht die letzte Stufe mit der ersten zusammenfallen? Übrigens denkt Schiller an edle Naivität. Franz Marschner hebt das Schwanken zwischen der Zwei- und Dreiheit hervor. Manche Widersprüche heben sich, wenn man nicht Stücke des Ganzen für sich betrachtet. Die Wirkung der sent. Poesie kennzeichnet Schiller als „anspannend". Damit ist, wie ich nochmals hervorhebe, ihre Verwandtschaft mit dem Erhabenen angedeutet, während das Sentimentalische als Einheitsgefühl, die Idee der Zukunft, das höchste Schöne, die reine Schönheit darstellte. Im nachfolgenden beschränkt sich die Darstellung auf das Wesentliche, ohne sich auf Wiederholungen einzulassen.

1. Ergänzungen und Abarten.

Schiller geht hier des näheren auf die Schaffensweise ein, während er früher mehr die Gegenständlichkeit, das Fürsichbestehen der Schöpfungen des naiven Dichters berücksichtigte. Seine Urteile treffen den Kern der Sache, wenn wir an Goethe als das Vorbild denken. Die Erfahrung strömt in die Seele ein, das Erlebte gestaltet sich von selbst, und das naive Genie hat nichts Besseres zu tun, als zu warten, bis die Zeit der Ernte gekommen ist. Goethe trug „Stoffe" oft lange in sich; sie bildeten und gestalteten sich, verlangten endlich gebieterisch nach ihrem Ausdruck. Schiller, der ebenfalls rasch arbeitete, war z. B. über die wunderbar schnelle Vollendung von Hermann und Dorothea erstaunt. An der äußeren Form kann der geniale Lyriker manches nachbessern (Wiederkehr der Stimmung, die jedoch in der Regel eine Abschwächung bedeutet); aber das Innerlichste,

1) Ansichten über Ästhetik und Literatur, Berlin 1880, S. 12f.

Beste gestaltet sich „vermöge" des „unerklärlichen Instinctes, durch welchen solche Dinge hervorgebracht werden".[1]) Die große Mutter spricht sich in ihren Lieblingen aus. Sie raunt ihnen zu, was sie selbst nicht oder vielleicht nur in dem Augenblick fassen, teilt sich mit, enthüllt Rätselhaftes, was in ihr lebt und webt; daher die unendliche Frische, das köstlich Individuelle in solchen Schöpfungen wie in ihren Gebilden. Selbstverständlich erfordern größere Werke ein erhöhtes Maß von Anstrengung und Bewußtheit. Später hilft sich Goethe, gegen das Versinken der „Eingebungen" eine Stütze des Gedächtnisses, mit Schemata, indem er die Einfälle aufzeichnet. Der naive Dichter, als Empfangender und dadurch Hervorbringender, ist von der Umwelt abhängig. Zeigt sich diese düster, eher abschreckend als anziehend, so überwiegt die Selbsttätigkeit, er überträgt daher seine Innenkräfte, wird sentimentalisch. Das ist ganz im Sinne Goethes gesprochen: „Ein jedes Talent, dessen Entwickelung von Zeit und Umständen nicht begünstigt wird..., steht unendlich im Nachteil gegen ein gleichzeitiges, welches Gelegenheit findet, sich mit Leichtigkeit auszubilden, und, was es vermag, ohne Widerstand auszuüben."[2]) Italienische Reise!

Auch über den sentimentalischen Dichter erhalten wir Aufschlüsse, die als Selbstzeugnisse von besonderem Werte sind; meist Bestätigungen des früher Gesagten: Umformung des mangelnden Stoffes durch die höhere Innenkraft, Neuschöpfung einer besonderen Kunstnatur. Die Nährquelle ist die Macht der Innerlichkeit, die den Stoff nach höheren Einheiten gestaltet. An Herders Worte sei erinnert: „Ein Dichter ist Schöpfer eines Volkes um sich; er gibt ihnen eine Welt zu sehen und hat ihre Seelen in seiner Hand, sie dahin zu führen."[3]) Dieser Gedanke sowie der nachfolgende vermitteln zugleich den Übergang: „So können wir nichts Höheres, als Humanität im Menschen: denn selbst wenn wir uns Engel oder Götter denken, denken wir sie uns nur als idealische, höhere Menschen."[4]) Zu diesem Zwecke sei die Natur organisiert. Es schließt sich die bekannte Auseinandersetzung über wirkliche und wahre menschliche Natur an. Einer der im Xenienkampfe Getroffenen entgegnet mit Ingrimm unter Anspielung auf die Räuber:

Ist das nicht reine Natur? Ja wahrlich, Schwätzer, das ist sie,
Bis zum Ekel getreu hast du die rohe copirt.

Vgl. z. B. die Xenien „Das Widerwärtige", „Das grobe Organ". Auch Goethe bekommt sein Teil (Egmont!):

Wahrlich, ich liebelte nicht mit Dirnen, als Belgien seufzte,
Glaubst du denn, lockrer Gesell, jedermann fasle wie du?

Des Geistes und noch niedrigeren Kalibers sind die „Gegner", die Schiller als Geschmacksverderber bekämpft. Daß er der „ungeschlachten, unge-

1) Goethe an Schiller, 22. Juni 96.
2) Antik und Modern (1818).
3) Werke VIII S. 433 [1778]. 4) XIV S. 208 (1784).

bildeten Individualität", die sich auch in den Werken „mit allen ihren Schlacken" gibt, in dem Bereiche echter Kunst kein Bürgerrecht zugesteht, ist im Hinblick auf die deutschklassische Auffassung verständlich. Auch Goethe dachte grundsätzlich nicht anders. In seinen Besprechungen der Gedichte Grübels in der „wunderlichen" Nürnberger Mundart (1798, 1805) finden sich zwei bemerkenswerte Urteile: „Keine Spur von Schiefheit, falscher Anforderung, dunkler Selbstgenügsamkeit, sondern alles klar, heiter und rein, wie ein Glas Wasser." Die gesperrten Worte, von höchster Warte gedeutet, bezeichnen seinen antiromantischen Standpunkt. Ferner: „Wer von oben herunterkommt, verlangt meistens gleich zu viel." Schiller hält Bürger in der vielbesprochenen Rezension in der Tat den „idealgeschliffenen Spiegel" entgegen, sowenig Goethe mit diesem Wort den längst dahingeschiedenen Freund verleugnen will. Die Kritik ist ja mit unverkennbarem Hinblick auf Weimar verfaßt. „In diesem Urteil über Bürgers Person und Leistung ist viel Wahres; ja das meiste ist wahr, und doch setzte sich Schiller mit dieser Rezension im ganzen ins Unrecht" (Otto Harnack).[1]) Das Unbefriedigende seiner Stellungnahme erklärt sich aus der Person des Beurteilten. In Bürger vereinigen sich zwei Naturen, grobe und widerliche Sinnlichkeit, die vor dem derbsten Schnickschnack, vor albernen Schnurren nicht zurückscheut, und daneben leuchtet wieder das schimmernde Gold echter Genialität auf. Daß sich Schiller zudem gegen den so unglückselig zerrütteten Menschen, freilich ohne jede böse Absicht, wendet, erregt notwendig eine „gemischte Empfindung". Wer in der Kunst mehr sieht als Bänkelsängerei und Brettltheater, muß ihm, wobei von Bürger nicht mehr die Rede ist, recht geben. Unreife und rohe Erzeugnisse verderben den Geschmack. Feinere Menschen fühlen sich dadurch abgestoßen. „Idealisierte Empfindungen" sind nicht erkünstelter Art, sondern allgemein menschliche, aus dem Einklang von Sinn und Seele hervorströmend. Übrigens erkennt Schiller die geniale Kraft Bürgers an und stellt deshalb höhere Ansprüche. Die klassische Kunstauffassung verwirft das „Pathologische", wozu doch in erster Reihe die Verkümmerung und „atavistische" Rückbildung ins einseitig Triebhafte gehört. Die nur Lüsternen, nur Habgierigen, nur Dünkelhaften usw. faßt noch Hans Sachs unter dem Begriff der Narren zusammen. Wenn Schiller später den Manen des 1794 verstorbenen Dichters ein Sühneopfer darbringt und seinem Schatten den vornehmsten Platz μετ' ἀμύμονα Πηλείωνα zuerkennt, so ist dies mehr als ein Zeichen der Pietät. Denn Aias ist zwar der Erste nach Achilleus, dem er diesen Vorrang neidlos zugesteht, ein Held von ungebändigter Kraft, aber es fehlt ihm die göttliche Einheit, das blühend Lebensvolle und die wundervolle Menschlichkeit des Göttersohnes. Mit Recht hebt Bürger in seiner vorläufigen „Antikritik und Anzeige" (1791) hervor, daß einige seiner Gedichte „ohne Mundverziehung genossen werden" könnten, und es ist rührend zu lesen, wie er gerade Schiller, der die Re-

1) Schiller, 2. A., Berlin 1905, Ernst Hofmann, S. 215 f.

zension (nach damaliger Sitte) ohne Zeichnung des Namens verfaßte, unter den Meistern erwähnt. Als sich das Geheimnis entschleiert, antwortet er („über mich und meine Werke") in edler Bescheidenheit: „Das Ziel, welches ich mir dabei vorsetze (Materialien zu einem zukünftigen Gebäude), ist nicht eben Sieg über meinen Gegner; denn ich gestehe gern, daß ich es mit einem Stärkeren zu tun habe . . . Seiner, auch in der gerechtesten Sache, Herr zu werden, darf ich mir nicht schmeicheln." Hebung der Kunst ist das Ziel der deutschen Klassiker; andrerseits bleibt es ein Ehrenzeugnis des hochbegabten Dichters; denn „hochmütig ist nur der Stümper und nur der Unfähige kann Neid empfinden. Nur wer in sich selbst das rechte, heilige Feuer brennen fühlt . . ., nur der kann mit neidloser Bewunderung zu der reicheren Kraft eines Größeren aufschauen" (L. Ganghofer). Frühzeitig sieht Schiller ein, daß er „die Metaphysik der Kunst zu unmittelbar" . . . auf Bürger und Matthison, sowie in den Horenaufsätzen angewendet habe.[1]) Ein Urteil, das besonders auch in letzterer Hinsicht zu denken gibt. Den tiefsten Grund für die Schroffheit des Urteils errät schon Franz Horn. „Ausgerüstet mit jeder Kraft, die zur ächten Kritik führen kann, und, selbst einer der größten Dichter, die Deutschland jemals gehabt, stand er jetzt fast überstreng und gebietend da, nicht anderer schonend und nicht seiner selbst. Im steten Streben nach Bildung war jegliche Roheit das Ziel seines unbegränzten Hasses, und die geniale Roheit, der er sich selbst seit kurzem entrungen hatte, verabscheute er selbst vielleicht am meisten." Nietzscheisch ausgedrückt: aus den Wirbeln des Dionysischen strebte er zum Apollinischen empor. „Schade nur, daß sich jede Einseitigkeit, auch die erhabenste, rächt, und daß er, menschlich irrend, mitunter auch wohl die tiefbedeutenden Laute einer vollen und unglückseligen Brust für — roh erklärte. Von diesem Fehler ist er nicht frei zu sprechen in der mit Recht sehr berühmten Kritik der Bürgerschen Gedichte."[2]) Zu diesen geistvollen Worten haben wir nichts hinzuzufügen. Herder widmet dem Verstorbenen einen würdigen Nachruf[3]): „Bürgers Leben ist in seinen Gedichten; diese blühen als Blumen auf seinem Grabe; weiter bedarf er, dem in seinem Leben Brod versagt ward, keines steinernen Denkmals." Aber auch er verlangt eine Auswahl aus seinen Gedichten „ohne die Flecken". — „Herrliches Talent — Mangel an Disziplin", man denkt an Goethes Urteil über Chr. Günther, an alle die Grabbenaturen vorher und später.

Eine Lücke im Organismus des Ganzen, wofür die Erklärung hauptsächlich in der klassizistischen Auffassung zu suchen ist, macht sich hier bemerkbar. Die Gleichsetzung des naiven Dichters mit der Steigerung des schönen Charakters wird dem rätselhaften, dämonischen Hin- und Her-

---

1) An W. v. Humboldt, 27. Juni 98 (V S. 397).

2) Umrisse zur Geschichte und Kritik der schön. Lit. Deutschlands während der Jahre 1790 bis 1818, Berlin 1819.

3) XX S. 379; 1798.

wogen, dem fundus animae in der Seele des genialen Menschen nicht gerecht. Da kommen geheimnisvolle Vorgänge, Regungen in Betracht, die Urstimme der Natur kann sich verkündigen, wofür Sprache und Worte als ein unzureichendes Werkzeug, die gegebenen Begriffe als unzulänglich erscheinen. In diesem geheimnisvollen Bereiche vollziehen sich Dinge, die jeder begrifflichen Einteilung widerstreben.

Fehlt die innere Bildungskraft, die organische Verbindung von Sinn und Seele, so tritt die gemeine und rohe Natur einseitig zutage; das naive Genie lockt ein ganzes Heer von Spaßmachern, Dichterlingen, Nachahmern, denen der Geist des Vorbildes fehlt, auf den Plan. Nicolai (Geschichte eines dicken Mannes 1794), der Bespöttler alles überragenden, wofür er kein Organ besitzt, die „Karikatur der Zeit", erhält sein „Gastgeschenk"; „der Verstand dieses Berliner ist ein nüchterner, hausbackener Alltagsverstand, der bei seiner Pfeife Tabak und bei seinem Glase Bier alle Rätsel der Natur lösen will"[1]), ein platter, dünkelhafter Wichtigtuer, der seine Zeit überlebt hat, aber sich zeitweise als Poete fühlet. Seine dichterischen Kinder sind würdige Ebenbilder. Ein Hagel von Xenien prasselt auf ihn nieder (z. B. Geschichte eines dicken Mannes, Anekdoten von Friedrich II., Literaturbriefe, Der Glückliche, Verkehrte Wirkung, Pfahl im Fleisch, Die Horen an Nicolai usw.). Die „guten Freunde" legen ihre Geisteskinder in dem Leipziger, Göttinger, Vossischen Musenalmanach nieder. Sie befehden sich zwar von Zeit zu Zeit, sind aber sofort einhellig, wenn es das Große, Unbegreifliche, also ihre Kreise Störende, abzuwehren gilt. In diesen Sumpfnestern werden die „Antixenien" ausgebrütet. Hebbel findet ein bezeichnendes Bild: „Auf der einen Seite ein prachtvoller, feuerspeiender Berg..., auf der anderen ein stinkender Schlamm-Vulkan." Und der Erfolg? „Wer Kot nach den Sternen wirft, dem fällt er selbst ins Gesicht." Sie haben sich die Unsterblichkeit gesichert, „des Schweißes der Edlen wert". Chr. Salzmanns „Karl von Karlsberg oder über das menschliche Elend" ist gleichfalls eine Zielscheibe der Angriffe (vgl. d. Xenion). Goethe spricht in ähnlichem Sinne von „Lazarett-Poesie", ihr Gegenstück sei „die echt Tyrtäische, die nicht bloß Schlachtlieder singt, sondern auch die Menschen mit Mut ausrüstet, die Kämpfe des Lebens zu bestehen" (vgl. über d. Pathetische). Es ist überhaupt beachtenswert, wie er in den beiden letzten Jahrzehnten verwandte Gedanken vorträgt, man glaubt oft Schiller reden zu hören. „Die Poeten schreiben alle, als wären sie krank und die ganze Welt ein Lazarett"[2]) (1827). Die deutschklassische Kunstauffassung dringt auf Darstellung des Gesunden, Lebensvollen, weist die Behandlung des Kranken, Pathologischen, was keinen Lebenskeim in sich trägt, dem Bereiche der Wissenschaft zu.

---

1) Oskar F. Walzel, Schiller und die Romantik („Vom Geistesleben des 8. u. 19. Jahrh., Leipzig 1911, Im Insel-Verlag).

2) Zu Eck., 24. Sept. (S. 212).

Ein Meisterstück „strafender Satire", das nur einem Schiller gelingen konnte; aus der Höhe fährt der Blitz, hier nicht wie im Tragischen auf Überragendes, sondern in die Niederungen. Die Namen tun gar nichts zur Sache, bedingen den Genuß nicht. Hie Siegfried der Drachentöter, dort Gewürm und Schlangengezücht. Er schlägt nach ihm, nur weil es ihn anwidert und angeifert; aber das Ungeziefer besitzt zäheres Leben, vermehrt sich ins Tausendfältige. Bewundernswert ist das Lebensprühende der Darstellung. Die Erregung wächst und schafft sich den gemäßen Ausdruck. „Dieses Volk," das sich am besten verkriechen sollte: die Gebärde der tiefsten Verachtung. Daran reihen sich Einzelzüge und Wendungen, anschaulich, abwechselnd, ein Ganzes von täubermäßiger Selbstgefälligkeit und öder Wichtigtuerei darstellend, teilweise ins Bildhafte erweitert: wohlbesetzte Tafel, unendliche Belustigung, manche krähen vor Lachen oder halten sich die Seiten über ihre witzigen Erzeugnisse. Neue Vorstellungen drängen sich auf: Freibrief der Laune, Tränenmahle. Das Standlager der Selbstgenügsamen verwandelt sich in einen Froschsumpf: Quaken hier, Quaken dort. Wieder neue Züge: Fratze, schöne Geburt. Man quäle sich und andere nicht mit kleinlichen Literaturangaben. Leuchtend hebt sich davon Schillers Persönlichkeit ab: sein hohes Ethos im Pathos[1]), seine edle Auffassung der Kunst und ihrer Aufgabe. Genießer (Drohnen) und Leistungsmenschen (Arbeitsbienen). Auch darin behält er recht, daß einseitige und nüchterne Verstandesbildung ihre Ergänzung gewöhnlich in „geistlosem Sinnengenuß" findet.

Einige Bemerkungen drängen sich auf. Die Zusammenstellung Bodmers mit Homer mutet uns seltsam an. Überhaupt verwechselt er Verstandespoesie hie und da mit Naivität. In der Anmerkung begegnet ihm ein ähnliches Versehen, indem er die Minnesänger zu den naiven Dichtern rechnet. Ferner ist gerade die „veredelte Liebe" sentimental, sie schafft ein Idealbild, was Schiller selbst hervorhebt (Anmut und Würde, Schluß). Naive Menschen kennen den Gefühlsüberschwang nicht, es bleiben ihnen deshalb auch Enttäuschungen erspart. Nulle part plus que dans leur manière de traiter de l'amour, les anciens n'ont été, pour ainsi dire, anciens et naifs . . Le Grec conçoit l'amour de la façon la plus naturelle (Victor Basch). Was der Eros schuldig blieb, brachte die Philia zustande.

Die Gefahr des sentimentalischen Dichters ist die Überspannung. Er zaubert luftige Phantasiegebilde hervor, die über der Erde schweben, Bäume ohne Wurzeln und ohne Stamm. Auf die echt goethische Wendung wurde schon hingewiesen: „Ein Gegenstand ohne Geist und ein Geistesspiel ohne Gegenstand sind beide ein Nichts in dem ästhetischen Urteil." Der Satz enthält den Kerngedanken der ganzen Ausführungen, zugleich spricht er die ästhetische Auffassung des deutschen Klassizismus aus, gegen das „wilde Spiel der Imagination". Wir befinden

1) In den Ausführungen über die Natur ist vielleicht anstatt übertragen: überragen zu lesen. Einen Sinn hat jedoch auch ersteres Wort.

uns hier in den Anfängen des Kampfes zwischen dem Klassischen und dem Romantischen. Letzteres ist nach Goethes schroffer Unterscheidung das Kranke, ersteres das Gesunde. An anderer Stelle handelt er besonders ausführlich davon. „Das Antike ist plastisch, wahr und reell…, ein idealisiertes Reales…, das Romantische ein Unwirkliches, Unmögliches, dem durch die Phantasie nur ein Schein des Wirklichen gegeben wird…, wo der Anstrich eben alles und die Unterlage nichts ist… Das Moderne ist ganz zügellos, betrunken" (1808).[1]) Das sind ganz scharfe Aburteile, die auch gegen den Vorromantiker Wieland gerichtet sind. Es ist nun von doppeltem Interesse, Schillers Anschauungen darüber zu hören. Kein leichtes Stück Arbeit; denn er hält sich mit Rücksicht auf Goethe mehr zurück, als gut ist. Auch leichte Widersprüche, durch die Raschheit der Ausarbeitung erklärlich, bleiben nicht aus, z. B. „an einem von diesen beiden Ankern muß die Freiheit befestigt sein". Im Reiche der Natur herrscht die Notwendigkeit, wie er oft genug hervorhebt. Seine Bestimmung: Schönheit = lebende Gestalt, gestaltetes Leben, möge die Grundlage bilden. Was beide unterscheidet ist folgendes: Goethe (im ganzen beurteilt) sucht das Wesen der Einzeldinge zu erfassen, ihr innerstes Leben zur Form zu gestalten, Schiller überträgt die Fülle der Seelenkraft und schafft neue, idealisierte Wesen. Sie begegnen sich also notwendig darin, daß sie das Störende, Schlackenhafte ausscheiden, und in beiden Fällen wirkt die Natur mit, bei Goethe mehr die allgemeine in der menschlichen, bei Schiller mehr die menschliche. Aber man bedenke, daß objektiv und subjektiv keine schroffen Gegensätze sind. Selbst der genialste Künstler gestaltet im Grunde sich selbst. Jede Schöpfung Goethes ist irgendwie entfaltetes oder gesteigertes Ich, ausgeatmetes Leben. „Proteusartig schlüpft er in die Gestalten seiner Phantasie hinein, nicht nur verwandlungs-, sondern auch teilungsfähig, und solche Einmischung seines Selbst in das Wesen seiner poetischen Charaktere hat diesen vielfach unruhige Linien gegeben" (Ed. von der Hellen). Schließlich stimmen sie darin überein, daß die Kunst nicht Ernst oder Spiel, sondern beides zusammen sei, was die Romantiker so leicht vergaßen. Das Urteil Schillers läßt sich trotz der Vorsicht und der gelehrten Fachsprache klar erkennen. Wir behandeln die wichtigsten Gedanken in freier Reihenfolge. „Die überspannte Empfindung ist gar nicht ohne Wahrheit, und als wirkliche Empfindung muß sie auch notwendig einen realen Gegenstand haben." Sulzer erklärt: „Es giebt also zwey Arten des Übertriebenen; die eine macht den übertriebenen Gegenstand chimärisch, oder unmöglich…" Diese „aus Wärme des Herzens und einer wahrhaft dichterischen Anlage" emporströmenden Wunschgebilde der Seele sind subjektiv wahr, hängen mit den höchsten Strebungen des Gemütes zusammen; deshalb teilen sie sich auch empfänglichen Menschen kraftvoll mit. Schiller erinnert sich dabei zugleich seiner eigenen Jugend, in der sich ihm

1) Gespräche, I S. 534.

alles, Menschen und Personen, im Widerschein der Seele verklärte. Er gebraucht hier Ausdrücke, die zu Mißverständnissen förmlich einladen (Verstand, künstlich, logische Realität[1])). Was er damit meint, ist nach dem Vorausgehenden klar: geistig erhöhte Vorstellungen, denen keinerlei Tatsächlichkeit entspricht, oder Gebilde der Sehnsucht. Er verteidigt letztere Richtung gegen theoretische Forderungen, eigentlich ohne Notwendigkeit. Wozu Beatrice in der Göttlichen Komödie, Werther und Lotte in Schutz nehmen? Sie leben, weil in der Wortform gestaltet, wenn der Empfangende lebendig genug ist, sie zu erleben. Wenn wir alles tilgten, was Wunsch und Sehnsucht erschuf, so bliebe von der echtesten Poesie wenig, selbst von Goethe, übrig. Nur soll armselige Vernünftelei sich nicht das Richteramt anmaßen. Th. Lipps urteilt sehr treffend: „Die verstandesmäßige Einsicht bedingt nicht den Kunstgenuß. Aber die vermeintliche Einsicht, die falsche Theorie, vermag ihn empfindlich zu schädigen." Auch die klassizistische Kunstauffassung ist von Einseitigkeit nicht freizusprechen. Schiller tritt hier für die Rechte des nicht überspannten Romantischen ein. Was der Fülle des Herzens entquillt, sich gestaltet und mitteilt, braucht die graue Theorie nicht zu fürchten. Zwei Abarten des Dichterischen erwähnt Schiller insbesondere: Phantasterei ohne Tiefe und innere Größe („willkürliches Spiel d. Phantasie") und rhetorische Hohlheit der Nachahmer, die den Meister durch ihre bombastischen Redensarten mehr schädigten, als dies das geistige Unvermögen, seinen Bahnen zu folgen, bewerkstelligen konnte. Eine böse Mittelschicht bilden allerdings die „Poeten" und Menschen, die sich von jeder natürlichen oder edel menschlichen Bestimmung losgesagt haben, also die Schwarmgeister, die Betrunkenen, nach klassischen Bezeichnungen.

Die Ausführungen über Erholung und Veredlung ergänzen den Gedankenkreis nach der Seite der Wirkung. Wir haben die übliche Auffassung der Zeit vor 1770, auch die Entwicklung Schillers schon an anderer Stelle angedeutet.[2]) Das Horazische aut prodesse aut delectare erscheint nunmehr in neuer und außerordentlich vertiefter Gestalt, indem es a potiori auf das Erhabene und Schöne bezogen wird. Auch in der Frage der „Bestimmbarkeit" usw. muß ich auf frühere Ausführungen zurückverweisen.[3]) In dem kurzen Aufsatze aus dem Nachlaß („Bildungsstufen") finden sich wertvolle Ergänzungen. „Halbkenner und unreife Köpfe", heißt es hier (vgl. das Urteil von Lipps), sind am kleinlichsten und grilligsten in der Beurteilung. Sie bringen gewisse Paragraphen mit, worauf sie schwören, und besitzen nicht wie die „Meister und Kenner" die Kraft zu unbefangener Hingabe. Er unterscheidet hier drei Stufen der Bildung. Vor der Kultur ist der Mensch „bloß sinnlich rührbar ...; er ist dankbar für jede Gabe, das Feierliche und Läppische findet bei ihm gleichen Eingang" ... „In diesem Zustande befinden sich im

1) Vgl. noch die Ausführungen über „Veredlung".
2) S. 311 ff., ferner S. 483 ff. 3) S. 364 ff.

ganzen noch viele Städte Deutschlands, selbst von den größten ..." In den Gesprächen (S. 394) lesen wir eine Äußerung Schillers, die sich völlig dem Gedankenkreis einfügt und damit den Eindruck unbedingter Glaubwürdigkeit erweckt. „Die Naturmenschen und die ganz gebildeten Menschen, beide sind empfänglich für die Poesie, nur die halbgebildeten nicht" (1804). Ein W. v. Humboldt im Bunde mit den einfachen, sich nach Licht und Sonne sehnenden Menschen. Heinrich Voß (1779—1822), der Sohn des bekannten Homerübersetzers, einer der treuesten und empfänglichsten Verehrer des großen Meisters, erzählt von Schiller: „Trat er, von einer gelungenen Arbeit aufstehend, in den Kreis der Seinen, dann war er empfänglich für alles, was ihn umgab", und er weiß nicht genug seinen kindlichen Sinn, die lebensvolle Unmittelbarkeit, die zarte Rücksicht zu rühmen, womit er den Freunden begegnete, selbst oder gerade in den Tagen der letzten Krankheit. Ja, Schiller besaß, was W. v. Humboldt hervorhebt, mehr Naivität, als man ihm zugestehen will, und dazu die erlesenste Herzensbildung. Nur Anmaßung und Plattheit waren wider seine Art; selbst seine Kinder wollen keine „Philister" sein, worunter sie „ein garstiges Ding" verstehen (Gespr. S. 397).

Die Abarten sind Vergnügen (Variétékunst) und sittliche Besserung (oder Erleuchtung des Verstandes); zu letzterem vgl. man die Votivtafel „Moralische Schwätzer" und das köstliche Xenion „Moralische Zwecke in der Poesie". Also teilweise eine nochmalige Auseinandersetzung mit dem aufgeklärten und doch so verschwommenen Wässerlein, das immer noch in Berlin die Nicolaische Mühle trieb. Welche Genugtuung für Schiller, daß ihm ein kurzes Jahrzehnt später die Hauptstadt Preußens einen so begeisterten Empfang bereitete. Die begriffliche Bestimmung der Erholung: Rückkehr ins Gleichgewicht aus einem gewaltsamen Zustand trifft durchaus zu. Ironisch knüpft er die Frage daran: Worin besteht „unser natürlicher Zustand"? Im wirklichen Menschsein, im freien Tätigsein des Gemüts, nicht „im seligen Genuß des Nichts", im schlaffen und erschlaffenden Sinnengenuß unter Zuruhesetzung des Geistes. „Niemand wird gerne das Ansehen haben wollen, als ob er das Ideal der Menschheit dem Ideale der Tierheit nachzusetzen versucht sein könne." Diese Behauptung, die mit dem selbstverständlichen Anspruch auf wenigstens „theoretische" Bejahung auftritt, enthüllt den Gegensatz zweier Jahrhunderte. Um 1800 hatten die „Idealisten" die unbedingte Führung, jetzt ist es nahezu umgekehrt. Und doch bleibt es gegen alle Scheinweisheit ewig wahr, daß nicht schrankenloses Sichausleben, sondern innere Reinlichkeit, Streben danach oder wenigstens „theoretische" Anerkennung, tätige und hingebende Mitarbeit im Dienste des Vaterlandes und der Allgemeinheit den Wert des Menschen begründen und den Sinn des Lebens und der Natur erfüllen. „Der reinste Mensch ist der größte", sagt Dostojewski, und R. Wagners Parsifal ist viel mehr der Übermensch als der Typ von oder um Nietzsche. Die Natur selbst, wo sie sich überlassen bleibt, arbeitet auf Reinlichkeit, Frische und blühendes Leben; Frühlingslandschaft. Bei dieser Gelegen-

heit bringt Schiller bemerkenswerte Gedanken über die Entstehung dieser Kulturerscheinung vor. Der Genußmensch erstickt allmählich das wertvollere Leben in sich, wird müde und stumpf, weshalb er im Theater nach Stachelung seiner Nerven verlangt. Die einseitige Arbeit vereinseitigt den Menschen, bis er sich schließlich selbst in eine Maschine rückbildet, das Gefühl der Harmonie verliert. Fortgesetzte Marterung des Gehirns — Schiller denkt an nüchtern rationalistische Gelehrsamkeit — fordert die Gegenwirkung heraus. Es besteht dasselbe Gesetz für den einzelnen wie für ein ganzes Zeitalter, solange noch frische Lebenskeime vorhanden sind, die Umkehr nicht zu spät erfolgt: einseitige Überspannung treibt die entgegengesetzte Richtung hervor, wenn nicht schon Erstarrung ins Chinesentum eingetreten ist, was beim einzelnen leichter erfolgt als bei einem Volkstum, das noch im Kerne gesund ist.

Demgegenüber fordert Schiller harmonische Ausbildung der Innenkräfte, Gleichklang von Sinn und Seele, Erziehung zu edler und kraftvoller Menschlichkeit. Bruchstücke („dürftige Individuen") können nicht über das Ganze urteilen oder machen sich „lächerlich". Ein dürrer Verstandesmensch (Nicolai), ein feister Falstaff, ein lüsterner Don Juan als Kunstrichter, welcher Widerspruch in sich selbst! Sie mögen sich über ihr Fachstudium aussprechen, das übrige auf sich beruhen lassen. „Der Mensch, sagte Goethe, erkennt nur das an und preist nur das, was er selber zu machen fähig ist; und da nun gewisse Leute in dem Mittleren ihre eigentliche Existenz haben, so gebrauchen sie den Pfiff, daß sie das wirklich Tadelnswürdige in der Literatur, was jedoch immer einiges Gute haben mag, durchaus schelten und ganz tief herabsetzen, damit das Mittlere, was sie anpreisen, auf einer desto größeren Höhe erscheine."[1] „Darf man sich also noch über das Glück der Mittelmäßigkeit und Leerheit in ästhetischen Dingen und über die Rache der schwachen Geister an dem wahren und energischen Schönen verwundern?" (Schiller). Es gibt drei Fehlarten der Kritik. Dem „abstrakten Denker" mangelt es in der Regel an Fülle des Herzens; er zergliedert die „Eindrücke, die doch nur als ein Ganzes die Seele rühren", der Moralist geht von gegebenen Begriffen aus. Und der „Geschäfts"- oder Berufsmensch, dessen Sinn „im engen Kreis verengert" ist, der (nach Herder) „nur mit einer Kraft oder einem Kräftlein dient"? In ihm verkümmert allzu leicht die erste und wichtigste Fähigkeit, „sich zu fremder Vorstellungsart zu erweitern".[2] Mit Entschiedenheit spricht sich Schiller auch hier gegen die greisenhafte Abart der literarischen Kritik aus, die in einer Dichtung nur das Technische, das äußerlich Formale vornimmt, Wörter und „falsch' Gebäud, Äquivoca, Klebsilben, unklare Wort, Schrollen" (R. Wagners Meistersinger) beredet, wo die ganze Kraft der Seele spricht.

Der zweite Begriff, der ebenfalls eine kunstwidrige Auslegung zuläßt, ist Veredlung. Vorher bekämpfte er die Abkehr der Poesie zum

1) Zu Eck., 18. März 1831 (S. 382). 2) Über d. ästh. Erz. (6).

„Angenehmen" (mit Kant), zum sinnlich Reizenden, hier wendet er sich gegen weltferne Überschwenglichkeit, gegen Poesie im philosophischen Gewande. Was für Leute — und die meisten sind als ewig Wiederkehrende zeitlos — ihm in beiden Fällen vor Augen schweben, erfahren wir aus einem gleichzeitigen Briefe an Goethe: „Welchen Stoff (zu den Xenien) bietet uns nicht die Stolbergische Sippschaft, Rackenitz, Ramdohr, die metaphysische Welt, mit ihren Ichs und Nicht Ichs, Freund Nicolai unser geschworener Feind, die Leipziger Geschmacksherberge, Thümmel, Göschen als sein Stallmeister u. dgl. dar!"[1]) Es sind bekannte Gedanken, die zugrunde liegen, wobei er sich jedoch hier in der Hauptsache auf philosophische Denktätigkeit und praktisches Handeln beschränkt. Die Idee, als absolute Größe betrachtet, ist „reine Form" (d. h. Erzeugnis des menschlichen Geistes), in dieser Hinsicht ohne „Gehalt" (im ästhetischen Sinn: Gestalt ohne Leben).[2]) Sie ist undarstellbar, nie restlos zu verwirklichen, in der Poesie leer. Der Schwärmer verliert den Blick für die Realitäten des Lebens. „Eng ist die Welt, und das Gehirn ist weit" (Wallensteins Tod, II 2). Daß der Enthusiasmus die Vorstufe und den Weg zur Weisheit bilde: auf ähnliche Gedanken von Hamann, Lessing, Kant wurde schon hingewiesen. Die strengste Darstellung einer „Vernunftidee" ist wohl der Großordensmeister im Kampf mit dem Drachen, aber nur durch die Verbindung mit christlicher Liebe tritt er uns menschlich näher. Und wie glücklich hat Schiller dem Eindruck starrer Gefühllosigkeit, welche das Pflichtgesetz an sich erforderte, vorgebeugt: „edler Meister", Erlaubnis zur Heimkehr, Vertrauen des Ritters, die liebevolle Wiederaufnahme des Reuigen. Der hochgesinnte Fürst verkörpert in seiner Art jene höchste und vollendetste Art des Menschentums, die Schiller vorschwebt: Strenge und Milde, Würde und Anmut. Denken wir uns die zweiten Eigenschaften weg, so bliebe als Eindruck in der Dichtung frostige, kalte Bewunderung, also nach Kant Achtung vor unnahbarer Hoheit.

Für Veredlung kann etwa der Begriff Steigerung, Erhöhung des Lebensgefühls, Erfüllung mit Kraft eintreten, für Erholung, als die Wirkung naiver Poesie, Harmonie des Lebensgefühls, Freude, das reine Glück des Einklangs. Merkliche Ironie spricht aus dem Rufe nach einem neuen Publikum — und einer neuen Menschheit, Gedanken, worüber nur der spötteln kann, welcher die Bildungsbestrebungen unsrer Zeit in ihrem Tiefsten und Berechtigten nicht zu erfassen vermag. Schiller verkennt nicht den Wert der Arbeit, womit er sich selbst verleugnete, aber er verurteilt Fronarbeit, die den inneren Wert des Menschen verkümmert, die Zersplitterung in Bruchstücke von Menschen, so „daß man von Individuum zu Individuum herumfragen muß, um die Totalität der Gattung zusammenzulesen".[3]) Ein ungeheures Problem, um dessen Lösung die Ge-

---

1) 20. Dez. 95 (IV S. 374).

2) Schiller faßt den Begriff noch in anderem Sinne.

3) Über d. ästh. Erz. (6), auch für d. nachfolg. Ausf.

genwart ringt, auf „realistischem" Wege, denn die Nahrungsfrage, die Sorge um bessere Lebensverhältnisse gehen voran; aber sie übersieht nicht, daß ebenso „idealistische" Mittel vonnöten sind. Schiller hat ein Recht, zu dieser Angelegenheit gehört zu werden. Er verlangt Selbständigkeit und Selbsttätigkeit für den einzelnen: „Aber selbst der karge fragmentarische Anteil, der die einzelnen Glieder noch an das Ganze knüpft, hängt nicht von Formen ab, die sie sich selbsttätig geben . . ., sondern wird ihnen mit skrupulöser Strenge durch ein Formular vorgeschrieben, in welchem man ihre freie Einsicht gebunden hält. Der tote Buchstabe vertritt den lebendigen Verstand, und ein geübtes Gedächtnis leitet sicherer als Genie und Empfindung." Es sind Manncsworte, die Schiller gegen die damalige staatliche und gesellschaftliche Ordnung richtet. Aber woran liegt es, daß noch so wenig Besserung vorhanden ist, trotz aller Aufklärung, Philosophie, trotz des starken Rufes nach Natur und innerer Einheit, „daß wir noch Barbaren sind?" (8). Es ist eine der tiefsten Erkenntnisse Schillers, daß diese Besserung eine freie Willenstat des einzelnen sein müsse, daß sie nur durch Veredlung des Gemütslebens erfolgen könne; unmännliche Genußsucht stellt er auch hier auf die unterste Stufe. In dieser Unzulänglichkeit der Wirklichkeit getröstet sich Schiller mit dem Ausblick auf ein fernes Zukunftsbild, ein paradiesisch Land, ein tätig-freies Volk (Faust), in dem jeder sich selbst und dem Gesetze als dem gleichen Bestimmungsgrunde gehorcht, in dem zugleich die „Totalität" des Menschen wiederkehrt, der naive und sentimentalische Charakter, der Sinn für das Schöne und Erhabene zu neuer und höherer Einheit verschmolzen ist. Das erst wäre ganze, vollendete Menschheit, und die Synthese des Naiven und Sentimentalischen stellte die letzte Höhe dichterischer Kunst dar, wie die Romantiker über Goethe hinaus nach einem gottähnlichen Genius verlangten, der die Antike und Moderne zur Synthese vereinigte. Synthese aber ist nicht Durcheinandermischung der Bestandteile, sondern wie in einem chemischen Vorgang das Neue, Dritte, was daraus entsteht.

2. Der Realist und der Idealist.

Der letzte Abschnitt veranschaulicht wieder die Fruchtbarkeit eines genialen Gedankens, indem eine Idee aus sich neue Teilideen erzeugt, Anwendungen gestattet, die weite Bezirke erhellen. Der Einblick in die Werkstätte dieses „Einfalls" bleibt uns nicht verschlossen, sowenig sich uns das letzte Geheimnis der Entstehung entschleiert. Aus der Frage nach der Verschiedenheit der ästhetischen Wirkung, aus der Beschäftigung mit den entsprechenden Goethischen Dichtungen folgt von selbst die „blitzartige" Erleuchtung: Die Menschen sind nicht unbedingt gleich, die einen mehr naturhaft, die anderen mehr vergeistigt. Die Annahme starrer Einerleiheit bildete einen oder den ersten Paragraphen im Katechismus der Rationalisten. Daß Schiller damit unbewußt auch die Kantische Lehre von der Apriorität oder Mitteilbarkeit des Geschmacksurteils überschrei-

tet, sei wenigstens erwähnt. Jeder hat die Kunst, die ihm gebührt. Man kann noch weiter gehen als Schiller: „Alle Tiergattungen unter einander sind vielleicht nicht so verschieden, als Mensch vom Menschen" (Herder).[1] Möbius konnte Goethe für pathologisch erklären, weil dieser kein Möbius war. Die Zurückführung auf eine geistige Norm — der Körper als Sichtbares ist gefügiger — und die Beurteilung danach ist rationalistisch und tut jeder Individualität unrecht. Verwandtes wird nach Goethe nur vom Verwandten erkannt, und zwar durch Vermittlung von Liebe und Ehrfurcht. Die Menschen im allgemeinen — und verschiedenartige Völker — verstehen sich nur auf einer mittleren Bahn, in der sie zusammentreffen. „Der Realist kann gegen den Idealisten schlechterdings niemals gerecht sein, denn er kann ihn niemals begreifen."[2] In einem Hause mit mehreren Stockwerken können sich die Oberen und Unteren nur dann mündlich verständigen, wenn der eine herab-, der andere emporschaut.

Schiller unterscheidet, wie in der begrifflichen Trennung notwendig, nach dem Mehrbestandteil; zahlreiche Spielarten mischen sich ein. Es gibt keinen Menschen, in dem nicht einmal, wenn auch als vorübergehendes Strohfeuer, seelische Kraft aufflammt, und ebensowenig einen „ätherisierten" Sterblichen. Das entspricht auch Schillers Meinung. Der Realist, wenn er nicht zur Klasse der Philister zählt, wozu ihn Leo Berg rechnet, mündet doch unbewußt in Ideen aus, der Idealist kann nicht von der Luft leben. Die Zerrbilder sind der Spießbürger und der Phantast. Ersterer hat keinerlei geistige Beschwerden, letzterer ist ein verschwommener Träumer, der Unmögliches, Einseitiges anstrebt, wozu alle modischen Fanatiker, sogar des Naturalismus, gehören. Man höre endlich auf, Schiller als den weltfernen Idealisten hinzustellen, was laienhafte Unkenntnis verrät. Er besitzt ungleich mehr Wirklichkeitssinn als solche Beurteiler, Gestalten wie der Stadtmusikus Miller und Darstellungen wie Wallensteins Lager, abgesehen von seiner praktischen Geschäftskenntnis, die Goethe rühmt, sollten ihn vor derartigen Zumutungen schützen. Nach seinem eigenen Geständnis ist die „Art" der Realisten für ihn nicht „fremd". Von wesentlich anderem Standpunkte stellt neuerdings Max A l b e r t y fest, daß sich in den Charakteren Schillers, soweit sie nicht verfehlt seien wie einige Frauengestalten und Max (?), „eine reiche Fülle individueller Züge finde". „Die meisten seiner Gestalten sind getränkt mit psychologischen Problemen, die frühere i d e a l i s t i s c h e Schauspielkunst ist daran im ganzen achtlos vorübergegangen."[3] Das ganze letzte Jahrhundert hat von diesem Brote gezehrt und nach und nach beide Begriffe entwertet. Man kann vielleicht dafür einsetzen: Wirklichkeits-, Verstandesmensch; seelisch bestimmter Mensch. Beide Arten sind einseitig. Ihre Vereintheit und Steigerung ergibt als Synthese das praktische Genie (Bismarck).

---

1) Vom Erkennen und Empfinden der menschl. Seele 1778 (VIII S. 207).
2) An W. v. Humboldt, 1. Febr. 96 (IV S. 407).
3) Moderne Regie, Frankfurt a. M. 1912.

Der Gedankengang bietet nicht die Schwierigkeiten wie die vorhergehenden Ausführungen. Der Realist, seinem Namen entsprechend, geht von den Dingen, vom einzelnen aus (induktiv), der Idealist von „Ideen", dem Allgemeinen (deduktiv). Der schroffe Gegensatz in den philosophischen Richtungen seit Demokrit und Plato bis Locke und Leibniz wird hier auf einen „psychologischen Antagonism unter den Menschen" zurückgeführt, während Kant dieselbe Frage erkenntnistheoretisch behandelt. Der Realist und der Idealist handeln beide aus Notwendigkeit (der Natur und der Vernunft); aber sie bleiben als Hälften der Natur einstweilen geschieden, „weil kein Teil dahin zu bringen ist, einen Mangel auf seiner Seite und eine Realität auf der andern einzugestehen". Beide Hauptrichtungen gehen, wie die Tatsachen beweisen, unversöhnt nebeneinander her, wobei sie sich in ihrer Vorherrschaft erfahrungsgemäß ablösen. Zur Abkürzung der Besprechung werden wir einzelne Gruppen unterscheiden und sie durch Übersichtstabellen veranschaulichen, an die wir erläuternde Bemerkungen anknüpfen.

Erkennende Tätigkeit.

Der Realist

Erfahrung von außen: Verstand

Vorzüge	Mängel	Gefahr
einzelne relative Regeln	Kein allgemein gültiges Gesetz	Verallgemeinerung der Regel

Höhe: Annähernde Erkenntnis des Naturganzen

Der Idealist

Erfahrung von innen: Vernunft

Vorzug	Mangel	Gefahr
gültige Grund-(Stamm-)begriffe	Leerheit	Phantasterei

Höhe: Vernunftideen.

Der Realist beobachtet einzelne Fälle und zieht daraus seine Folgerungen. Obwohl jedes Urteil „konkret" ist, so gilt dies doch für das seinige in erhöhtem Maße. Da aber der Einzelfall nur eine Teilerscheinung ist, so gründet sich die bedingte Sicherheit nur auf die Wiederholung; „in allem hingegen, was zum erstenmal sich darstellt, kehrt seine Weisheit zu ihrem Anfang zurück". Man nehme an, es lebte irgendwo ein durchaus vergnügungs- und selbstsüchtiges Völklein, das plötzlich Zeuge eines großen Beispiels von Selbstaufopferung würde. Diese Erfahrung bildete eine Ausnahme zu seiner Regel, machte es befangen. Freilich, ein solches Völklein wüßte sich zu helfen, es ließe den Mann schnurstracks für pathologisch erklären und behielte von seinem Standpunkt aus recht. Die Japaner andrerseits, als eine fast insgesamt aufopferungsfähige Nation, sehen in Nogi mit allem Recht den Gipfel und die Blüte ihres Volkstums. An den Helden von Port Arthur wird sich auch kaum einer unsrer psychiatrischen Löwen heranwagen, weil er den Fluch der Lächerlichkeit fürchtet. Solche Wissenschaft hält es zuweilen wie der Grammatikus, der vor der Regel kniet, sich der Ausnahmen zu erwehren sucht. „Mehrheit ist der Unsinn", die Herrschaft der Zahl kann Unsinn aushecken. Dagegen bleibt es eine „heldenmäßige Idee", woran Tausende von Geschlechtern zu arbeiten

haben, „von der einfachen Organisation" aufsteigend . . „endlich die verwickeltste von allen, den Menschen, genetisch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu erbauen".[1]) Goethes großer Gedanke und erhabener Eigengang. Viele Einzelfälle, besonders in Form von Übertragungen aus dem Chemischen und Zoologischen usw. auf den Menschen, gestatten noch nicht die gesetzgeberische Miene. Was der Jugend — denn die Älteren sind vielfach naiv erstarrt — dringend not tut, ist, zu wissen, daß das eigene Ich nicht unbedingt Muster und Maßstab für den anderen abgibt, daß dies besonders stärker differenzierten Persönlichkeiten gegenüber an das Kindische grenzt. Sonst erschlägt der Philister im weitesten Sinne fort und fort alles Überragende.

Der Idealist erkennt andrerseits nur die inwendige Welt, das „wahre Selbst"[2]), die „Vernunft" als Gesetzgeberin der Erkenntnis an. Es bleibt dabei im wesentlichen gleich, ob jemand die Kantischen Stammbegriffe (oder Kategorien) gelten läßt. Jedenfalls wird er auf seinem Wege der Erfahrung nicht gerecht (Fichte, das „große" und scharfkantige Ich), und Begriffe und Ideen, je weiter sie sich davon entfernen, nehmen immer mehr an Inhalt und Lebensfülle ab. Die Höhe auf der einen Seite ist das Bewußtwerden der ehernen Gesetzmäßigkeit des Naturganzen, auch in seiner Entwicklung, auf der anderen die Erkenntnis der höherwertigen menschlichen Gesetzlichkeit. Der Zusammenhang bestätigt, was früher über Schillers Auffassung des Individuellen gesagt wurde: ein vorübergehender, also eingeschränkter Zustand im Gegensatz zum Bleibenden, zur „Person", unter Umständen eine Schrulle, die mit dem Allgemeinmenschlichen, dem Mitteilbaren (nach Kant) nichts gemein hat. Auch hier kehrt die Gleichung wieder: geistige Gesetze = Weltgesetze. „Was Sie aber schwerlich wissen können," schreibt Schiller an Goethe, „ist die schöne Übereinstimmung Ihres philosophischen Instinktes mit den reinsten Resultaten der speculirenden Vernunft." Man darf überhaupt an Kant und Goethe, welch letzteren er gelegentlich einen „verhärteten Realisten" nennt, denken, aber von Porträtähnlichkeit kann keine Rede sein, was sich schon mit Rücksicht auf den Zusammenhang verbietet. Dagegen klingen in dem Bekenntnis über den Idealisten, besonders sein Schicksal, echte Herzenstöne vernehmlich mit.

Praktische Wirksamkeit.

Der Realist	Der Idealist
Nützliche Zwecke	Strenge Anforderungen
Tatsächliche Erfolge im kleinen	Nur begrenzte Verwirklichung
Letztes Ziel: Förderung der Wohlfahrt	Erhöhung der Menschheit.

1) Schiller in dem berühmten Brief an Goethe v. 23. Aug. 94 (III S. 472f.).
2) Über die ästh. Erziehung (24).

Der Realist rechnet mit den gegebenen Verhältnissen, alles überstürzte ist ihm von übel, sinnlos. Er verfährt wie die Natur. Aus kleinen Teilen sucht er allmählich ein Ganzes aufzuerbauen. Ob dieses vor den höchsten Ansprüchen der Menschheit besteht, kümmert ihn wenig. Stetigkeit der Entwicklung ist seine Losung, sein höchstes Ziel Förderung des eigenen Wohlergehens, einschließlich des engeren Kreises und der staatlichen Gemeinschaft. Wie oft hat sich der nachitalienische Goethe gegen alles Gewaltsame oder gar Phantastische ausgesprochen, weshalb er auch gegen die Plutonisten für den Neptunismus Partei ergreift. Der Idealist sieht eine unendliche Aufgabe vor sich. Er ist oft ein Sturmerreger und findet in der Natur ebenfalls seine Beglaubigung. Ideen, die unserem Zusammenhang gemäß unbedingt wertvoll, im besten Grunde der menschlichen Natur verankert sein müssen, die hohen Lichtgedanken seiner Seele strebt er, womöglich restlos, in die Tat umzusetzen und scheitert eben damit leicht an den Schranken der Wirklichkeit. Von kleinlichen Verhältnissen wendet er sich geringschätzig ab. Wozu sich für die Aufstellung einer neuen Laterne erwärmen, wenn höheres Licht noch unverbreitet zurücksteht? Das ist es, das Lanzenbrechen für etwas Geringfügiges, scheinbar Nebensächliches, was ihn an dem Realisten als naiv anmutet. Wo dagegen das Große, Kraftvolle, Vaterländische, was wir mit Absicht hinzufügen, oder Menschheitswerte in Frage kommen, da regt sich der Widerhall in ihm, schlagen Flammen aus seiner Seele. Die Wege trennen sich hier, und jeder vermag an sich und anderen mit Sicherheit zu erkennen, wes Geistes er ist. Spötter und Witzbolde scheiden aus; Ernst kennzeichnet beide Teile. Wer jedes neue Reichspatent bejubelt, ist ein Realist, wer Fortschritte in der Arbeitskultur anerkennt, aber gegen die Forderungen an die innere Kultur weit zurückstellt, ein Idealist.

Lebensanschauung.

Der Realist	Der Idealist
Zweck des Lebens: Glückseligkeit	Veredlung
Mittel: Praktische Arbeit	Überwindung
Gegen das „gigantische Schicksal": Unterwerfung unter die Notwendigkeit	Heroische Selbstbehauptung

Schiller verweist hier den Drang zum Glücklichsein, zum Sinnenglück, den er wie jeder Mensch in sich trägt, in seine Schranken zurück. Er hat mit sich gekämpft und sich überwunden. Es gibt eine höhere Lebensform und ein erhabeneres Glück als behagliche Lebenslust und selbst Daseinsfreude. Hierin liegt die „zarte Differenz" mit Goethe, sosehr letzterer die Notwendigkeit der Selbstzucht damit verknüpft, was manche zu vergessen scheinen. „Seiner (Goethes) harmonischen, in sich abgeschlossenen Individualität gegenüber können wir aber doch die Persönlichkeit Schillers insofern als bevorzugt geltend machen, als letzterer in seiner unerschrockenen, immer klar und kühn vordringenden Art uns unmittelbar

gegenwärtig ist. Goethes rezeptive und zurückhaltende Natur wirkt nicht so plastisch wie die Schillers; das sieht man an der beschränkten Zahl von Hochgebildeten, denen er ganz vertraut ist" (Paul Wechsler).[1] Wer kein blinder Schwärmer ist, kann dieses Urteil unterschreiben, oder was die Gegenwart vereinseitigt, wird das kommende Geschlecht wieder ausgleichen. Der Goethe in der bekannten äußerlichen Deutung der Halbgebildeten ist keine erfreuliche Erscheinung, oft ein Zerrbild des unvergleichlichen und unendlichen tiefen „Wundermannes". Wir brauchen nicht zu erwähnen, daß wir ihn nicht unter einen Begriff einordnen. Schiller trägt deutlicher jenes Hoheitszeichen an sich, das sich — gegen Finot und Genossen — von Walhall bis zur Gegenwart, bis zu den Besten im „naiven" deutschen Volke vererbt hat: die Königsgabe, alle „Angst des Irdischen von sich zu werfen", wenn es die Stunde verlangt. Der echte Realist arbeitet, um selbst glücklich zu sein und andere nach seiner Weise zu beglücken; Besitz, Ansehen, Geltung sind seine Werte. Mit der Notwendigkeit (Zwang der Verhältnisse, Tod) findet er sich ab. Er kennt nicht die ewige Unruhe des nie mit sich selbst Zufriedenen, des immer und immer Vorwärtsstrebenden. Ganz anders der Idealist. Ihm sind die Götter weniger gewogen, und doch ist er ihr Liebling. Das Verschlummern in Selbstbehagen gaben sie ihm nicht zum Erbe. Immer fehlt etwas, und der Hinblick auf die Mangelhaftigkeit des Erreichten fällt wie ein Reiffrost in sein augenblickliches Glücksgefühl. Aber ihm ward eine herrliche Ergänzung. In jede Handlung setzt er sein ganzes Ich, und er opfert sich auf. Die Großtaten sind seine geistige Nährquelle, und alles, was Selbstverleugnung heißt, hat seine Art vollbracht. Und da blüht für eine kurze und lange Weile das edelreine Glücksgefühl in seiner Seele auf, das vielleicht die Hochstimmung des künstlerischen Schaffens noch überstrahlt: die Freude der Hingabe an andere und anderes. Diese Gemütsverfassung allein, von der Natur gebilligt und hervorgerufen, deutet auf ein tiefes Geheimnis im Weltenhaushalt. Der Charakter von Hoheit und Würde, auch kommenden Geschlechtern zum Ansporn, ist nur ihm zu eigen.

Auch die Beweise ihrer Kunstempfänglichkeit sind verschieden. Der Realist sucht Vergnügen und Unterhaltung, der Idealist Steigerung bis zu erhöhter Harmonie. Den Vereinigungspunkt bildet das Schöne. Wieder unterscheidet Schiller hier (mit Kant) die drei Gebiete; das Angenehme (= sinnlich Reizende), das Schöne, das Erhabene, wovon nur die beiden letzteren der eigentlichen Kunst zugehören. Der Realist wurzelt in der Erde, der Idealist kommt aus einem höheren Reiche; aber beide, wenn ihr Streben ernst und echt ist, müssen sich auf halbem Wege begegnen, wie sich Goethe und Schiller fanden.

Eine Reihe von allgemeinen, bildlichen, persönlichen Bemerkungen flicht sich ein, die erst dem ganzen Gedankenkreise Klarheit und Fülle ver-

---

1) Schillers Anschauungen über die Kunst als erziehende Macht, Straßburg 1912, Buhl; S. 86.

schaffen, wovon ich einige besonders hervorhebe. Der echte Realist hat den glücklichen, naturhaften (naiven) „Instinkt“, also den intuitiven Blick, der das, wenn auch nur im einzelnen Falle Richtige untrüglich ergreift. Aus ihm wirkt die allgemeine, aus dem Idealisten die rein menschliche Natur. Aller Realismus ist erdenhaft. Was darüber hinausgeht, versteht er nicht und begleitet es deshalb mit mephistophelischem Lächeln („Brimborium“). In seinem Garten gedeihen nur nahrhafte Gewächse; die Flur, die sich der Idealist erschafft, zieren sinnige Blumen, kraftvolle Eichen ragen empor, und strebende Berggipfel letzen sich im Lichte der Sonne. Ein ebenso klares wie anschauliches Gleichnis prägt sich unvergeßlich ein: der Baum muß Wurzeln schlagen, um nicht abzusterben; aber mit gleicher Naturnotwendigkeit reckt er sich empor, der Sonne entgegen, um nicht von obenher zu verdorren. Ein Gedanke von tiefinnerlicher Wahrheit; Goethe und Bismarck sind die Kronzeugen. Auch in der innigsten Beziehung der Menschen untereinander, in der Liebe, sind beide wesentlich anders geartet, dando et accipiendo, im Geben und Nehmen. „Austausch der Seelen“ ist die Sehnsucht des Idealisten; er sucht eine Seele, und sein höchstes Glück ist, eine solche zu finden („empfangen“); dafür gibt er seine Seele hin, opfert sich, sein Ich, wenn es die Stunde fordert. Alle großen Ideenmenschen, die kraftvoll aus sich heraustreten, sind Märtyrer, und viele haben mit ihrem Leben gezahlt. Der Realist dagegen sucht den Gegenstand seiner Liebe zu beglücken, er gibt von dem, was er hat, von seinem Besitze; denn die höheren Seelenkräfte gehören nicht zu seinem Erbteil. Auch an Goethe vermißte Schiller anfangs die Herzlichkeit des Gefühles sehr. Er erkennt frühzeitig den schroffen Gegensatz ihrer Naturen. Seine Philosophie „holt zu viel aus der Sinnenwelt, wo ich aus der Seele hole“[1]), „seine Vorstellungsart ist zu sinnlich“; aber daß er bestrebt ist, aus einzelnen Stücken „ein Ganzes zu erbauen — das macht ihn zum großen Mann“. In diesen Zusammenhang gehören eine Reihe von kleineren Gedichten, z. B. die Votivtafeln: Unterschied der Stände, Das Werte und Würdige, Die Belohnung, Pflicht für jeden; letztere findet in dem ganzen Gedankenkreise seine sinngemäße Erklärung.

Aber die schroffe Unterscheidung beider Menschenarten widerspricht der Gattung und der Idee der Menschheit. Reinrassige Wirklichkeitsmenschen und durchaus geistig bestimmte Persönlichkeiten sind Ausnahmen. Wieder tritt die Weltanschauungsfrage auf den Plan. Ist das letzte Ziel Vergeistigung, so bedeuten die Idealisten eine vorgeschrittenere Stufe; ist es Erdenglück, „antike“ Daseinsfreude, so neigt sich die Wagschale nach der anderen Seite. Für Schiller als ausgesprochenen, wenn auch oft nur theoretischen, Verfechter der deutschklassischen Richtung kann es nur eine Antwort geben. Beides sind gleichberechtigte, aber einseitige „Charaktere“, die in ihrer Wirksamkeit unbewußt die beschränkenden Fesseln sprengen. Auch der echte Realist, sosehr er von der Erfahrung ausgeht, mündet

1) An Körner, 1 Nov. 90 (III S. 113 f.).

in Ideen aus (vgl. die bekannte Aussprache mit Goethe), und der Idealist desselben Gepräges muß mit der Erfahrung rechnen. Völlig entspricht es dem Geiste der Zeit, deren Typus der „unromantische" Goethe ist, daß er dem Realisten den Vorzug stetiger, nicht überstürzter Förderung der Gesamtheit zuerkennt. Schroff ausgedrückt: ohne sie müßte die Menschheit physisch, ohne die Idealisten geistig verhungern. Letztere sind die Beweger, die Aufrüttler, oft auch die Ruhestörer des einschlummernden Volkes. Das alles ist nicht etwa nur Zugeständnis an Goethe, sondern sein starker Wirklichkeitssinn spricht mit. Ein unbewußter Zug zum Gegenpol verleugnet sich bei keinem, wenn er nicht zu den „Karikaturen" gehört. Schiller hat nur einen unverbesserlichen Realisten geschaffen, Talbot, der in dumpfer Verzweiflung endet, Goethe einen lebensfrischen Realisten, Egmont, der zum Schlusse ins Erhabene emporsteigt, was allerdings zu unvermittelt eintritt. All die anderen Schöpfungen, z. B. Wallenstein[1]), der „naive" Tell verleugnen nicht, daß es neben der Wirklichkeit noch eine andere Welt gibt.

Die Zerrbilder oder Abarten des Realisten sind die Sklaven der Natur, der reine Triebmensch, der Materialist (der „gemeine Empiriker"), der nur gelten läßt, was er mit Händen greifen kann, aber alle sind lebendige Zeugnisse der Vielseitigkeit (des „reichen Gehalts") der Natur, die sich in unendlich vielen Spielarten gefällt, weshalb es törichte Befangenheit und Anmaßung bleibt, sein Ich kritiklos zu verallgemeinern. Es sind scharfe, aber zutreffende Urteile, die Schiller besonders über die letztere Sorte fällt, die sie abhalten könnten, sich als Vertreter des homo sapiens aufzuspielen, wenn eine Bekehrung oder Selbstbesinnung überhaupt möglich wäre. Bloß die Natur, die Schranken aufrichtet, erhält sie lebensfähig, als Werkzeuge der Fortpflanzung; denn sie arbeitet mit Überschuß einem fernen Ziele entgegen. Es ist bezeichnend, daß er die Phantasten[2]) noch niedriger einschätzt, diese unsinnigen Wanderprediger einer haltlosen Idee, die sie irgendwoher aufschnappen und zu ihrem Evangelium machen, das sich weder mit der menschlichen Natur noch mit der Vernunft vereinbaren läßt. Das ist jene Sippe von verschwommenen Halbgebildeten, die nicht nur Schiller, sondern jedem tiefer gebildeten Menschen ein Gruseln erwecken. Sie haben vielleicht auch ihren Zweck im Gange der Menschheit; aber für denkende Gehirne sind sie komisch und lästig, für ihresgleichen eine Gefahr. Den Bildungsstoff zu verdauen, dazu haben verhältnismäßig nur wenige eine Befähigung, die anderen dagegen leben von der Hand zum Mund, den Eintagsfliegen gemäß.

Rückblick.

I. **Die Ergebnisse.** Es sei hier, ohne genaueres Eingehen auf Einzelheiten und ohne Berücksichtigung der literarischen Kritiken, das Wertvolle und Bleibende in kurzen Sätzen zusammengestellt.

1) Schillers Urteil in den Briefen an Humboldt, 21. März 96 (IV S. 436).
2) Vgl. die Votivtafeln: Fratzen, Der Philosoph und der Schwärmer u. a.

1. Naivität ist nicht etwa gekünstelte Ausdrucksform oder die Erscheinungsweise von der Warte einer späteren Zeit, sondern Unmittelbarkeit, insofern die Natur als ungeteiltes Ganze wirkt, also im Dichterischen (nach Fr. Th. Vischer) „ein Zustand relativer Bewußtlosigkeit"; denn zu viel Bewußtheit „löst die Poesie in Prosa auf".

2. Natur in diesem Zusammenhang bedeutet unzersplitterte Einheit, indem der im Menschen tätige „Bildungstrieb" sich ohne Trennung des Sinnlichen und Geistigen äußert.

3. Abarten des Naiven sind Roheit, Plattheit, Unempfänglichkeit für höhere Geistesrichtungen, starre Befangenheit.

4. Der schöne Charakter fällt nach Schiller mit dem naiven (oder antiken) zusammen.

5. Alle naive Poesie ist naturhaft, kernfrisch, birgt den Zauber des Individuellen in sich; doch ist mit Rücksicht auf die Kunst als Kulturmacht nicht derbe, sondern schöne Naivität förderlich.

6. Ihre Wirkung ist die große Ruhe, die innere Einigkeit wie im Anblick einer Frühlingslandschaft.

7. Naivität ist Anfang und Endziel der Kultur; das Streben nach Eigenwüchsigem, Unverkünsteltem liegt in der Bahn der modernen Entwicklung.

8. In ihrer echten Richtung ist sie das Kennzeichen alles großen Menschentums (gesteigerte und erhöhte Kindlichkeit, von innen heraus), insbesondere eine notwendige Eigenschaft des Genies, selbst wenn dieses im Untergrunde sentimentalisch ist, insofern innere Erfülltheit, der Glaube an sich und sein Schaffen, Verschmelzung des Stofflichen und Geistigen den Macher vom Echtbürtigen unterscheiden. Nur der Planet lebt von fremdem Glanze, das Genie strahlt Eigenlicht aus.

9. Sentimentalität ist nicht Empfindelei. Vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt war die Ausbildung dieser Gemütsrichtung, überwiegender geistiger oder seelischer Kraft, die nach neuer, erhöhter Einheit strebt, eine Notwendigkeit. Das Christentum steigerte den inneren Wert des Menschen bis ins Außerordentliche. Das Zeitalter der Vernünftelei verlor sich in intellektualistische Einseitigkeit. Die beiden Gegenwirkungen waren Empfindelei (Verlangen nach dem Glück im Winkel) und Sentimentalität (kraftvolles Hinausstreben über die Mängel und die Kleinlichkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse bis zur Wiederherstellung der verlorenen Harmonie). Gemüt und Wille vereinigen sich im sent. Verhalten zu einem Strom. Der Sturm und Drang sowie die Humanität sind die näheren Grundlagen, aus denen die neue Lebensrichtung hervorwächst. Sie ist moralisch, insofern die höchsten „Vermögen" des Geistes darin wirksam sind, aber im Ästhetischen herrscht nicht die logische, sondern die Gemüts- oder Seelenkraft vor.

10. Reflexion (anders Abstraktion), als das Medium der sent. Dichtung, „diese edle Handlung der Seele", ist Umbildung des Empfangenen (des Stofflichen) und Widerspiegelung, indem das Ich ihm die

Marke der Seele erteilt und ihr Licht auf die Gegenstände ausstrahlt. Die Theorie der Einfühlung bezieht sich vornehmlich darauf. Die gegenwärtige Auffassung der Reflexion als einer verstandesmäßigen und zersetzenden Tätigkeit kommt nur nebenbei in Betracht.

11. Die sent. Poesie ist ihrem Ursprung nach musikalisch. Eine allgemeine Grundstimmung geht vorher, daraus bildet sich die „Idee", d. h. die gefühlsbelebte Einheitsvorstellung. Diese Ideen bewegen sich vorzugsweise im Bereiche des Erhabenen.

12. Ihr Vorzug ist hinreißende Kraft, Erfüllung mit Geist als Ausdruck starker innerer Ergriffenheit, ihr Nachteil, daß sie (zumal in der epischen und dramatischen Dichtung) das Eigenleben ihrer Geschöpfe zu wenig schont.

13. Nur in Verbindung mit unmittelbarer Gestaltungskraft kann sie Menschen schaffen. Dies ist zum großen Teil der Fall bei Schiller. Er wurde (gegen die gewöhnliche Anschauung) durch die klassizistische Theorie zeitweise mehr gelähmt als gefördert; denn er durfte sich nicht mehr ganz gehen lassen, wie es seiner Eigenart entsprach.

14. Goethes große Erscheinung läßt sich weder unter das eine noch das andere Fach „subsumieren". Anfangs Realist und Idealist zugleich, später mißtrauisch gegen alle überschäumende Kraft, genießt er die Königsgabe, vom einzelnen ausgehend ein Ganzes zu erschaffen, das seinen Kreis erfüllt, aber meist nicht überschreitet.

15. Goethe mündet deshalb in jedem seiner großen Werke in Idealität aus, aber ohne diese in den Vordergrund zu drängen. Sein Weg geht von den Menschen zu den Göttern. „Ein schönes vollendetes Ganzes" durch Natur und Bildung.[1])

16. Die sentimentale Dichtung hat ihre berechtigte Stellung (höhere Geistigkeit). „Bei allem Enthusiasmus für die Alten mußten die neueren Künstler wegen der selbständigen Eigentümlichkeit ihres Geistes ihren eigenen Gang für sich gehen" (A. W. Schlegel). Aber für geist- und gemütlose Nachahmer bleibt sie ein gefährliches Spielzeug.

17. Sie hat ihre Aufgabe (das Erhabene) erfüllt, wenn dereinst oder möglicherweise die Menschheit so weit emporgediehen ist, daß ihr das Tragische als unkünstlerisch erscheint. In diesem Falle gäbe es keinen Unterschied zwischen dem naiven und sentimentalen Dichter mehr.

18. Schlußsatz: Was stark und lebensvoll, was süß und liebenswert ist, was uns unwiderstehlich anzieht und in seinem Bann festhält, das wird immerdar als echte Dichtung gelten, trotz aller Theorie, die häufig nur vereinseitigt und befangen macht. Wer uns dagegen mit einer langweiligen Milieubeschreibung zum Gähnen bringt, wer einer Theorie zuliebe, was jeder Empfängliche sofort empfindet, sein Eigenleben, soweit er dieses besitzt, verkümmert, der mag sich an dem Eintagserfolg bei seinen Gesinnungsgenossen freuen, aber er bleibt ein Prosaiker. Wer den Pulsschlag

1) Schiller an Heinrich Meyer, 21. Juli 97 (V S. 226).

des Lebens nicht trifft, dessen Werk verdorrt wie ein Baum, dem man Licht und Regen entzieht.

Die beiden Ausdrücke sind in der hohen Auffassung, die ihnen Schiller gegeben hat, nicht durchgedrungen; zu leicht mengen sich störende Nebenvorstellungen ein. Es sei nochmals die Aufmerksamkeit auf den bezeichnenden Grundunterschied in der Dichtung gelenkt. Sentimental ist alle übertragende Poesie; da nun das, was sie überträgt, Vorstellungen und Empfindungen, Seelenkraft ist, so kann man sie auch beseelte oder seelenvolle Dichtung nennen, oder symbolisch in dem Sinne, insofern ihr besonders die Naturdinge als Zeichen für etwas Höheres, künftighin zu Verwirklichendes erscheinen (Gefühls- und Bedeutungssymbole). Die naive Dichtung dagegen ist natürliches Wachstum, Ausatmen des Eingeatmeten, ein frisches und frohes Emporblühen des Individuellen, naturhaft. Weil aber doch der tiefe Grund der menschlichen Seele die Geburts- und Nährstätte bildet, wodurch die allgemeine Natur bildet und wirkt, so sind die Schöpfungen „natürlich zugleich und übernatürlich“ (Einl. in d. Propyläen). Nur scheinbar ist es aus dem Ziel der Rechtfertigung erklärlich, wenn Schiller hie und da die sent. Poesie höher stellt, nämlich in ihrer letzten Höhe, die mit der naiven zusammenfällt. Der entsprechende Gegensatz lautet kurz und bündig: „Der Wirklichkeit nach ist es aber eben so gewiß, daß die s. Poesie, qua Poesie, die naive nicht erreicht.“[1]) Aber ebenso gewiß bleibt, daß Schiller mit dem zweiten Erfordernis des Schaffens, der Fähigkeit zur charakteristischen und selbst individuellen Gestaltung, von der großen Mutter nicht stiefmütterlich ausgestattet war. Es ist kein Zufall, daß er später, auch in der antiken Plastik, für die Rechte des Charakteristischen eintrat.

II. **Die Wirkungen.** Fr. Schlegel hebt in seinem Aufsatz „über d. Studium der griechischen Poesie“, dessen Verhältnis zur Arbeit Schillers noch nicht genügend geklärt ist, die Vorzüge der Gegenüberstellung der beiden Dichtarten hervor (Bestätigung seiner Ansicht; „über die Grenzen des Gebiets der kl. Poesie neues Licht“); jedoch wird nach seinem Urteil „die Sphäre der interessanten (= sent.) Poesie durch die drei Arten der sentimentalen bei weitem nicht erschöpft“. Letztere wird erst (vgl. Schiller) „durch das Charakteristische“, d. h. die Darstellung des Individuellen, zur Poesie; er meint im Lyrischen Darstellung des individuellen Zustandes oder der Erregungsmotive, sonst auch der individuellen Personen. Man sieht auch hier, wie notwendig alle Dichtung, schon mit Rücksicht auf die Wirkung von außen, irgendwie individualisieren muß. Herder unterscheidet 1796 subjektive und objektive Dichtkunst (letztere: „ohne merkliche besondere Teilnehmung“). Gegen Schiller behauptet er, daß Empfindungen sich nicht trennen lassen; das ist freilich richtig, aber ohne Trennung keine Erkenntnis. Im weiteren kann man ihm auch vom Standpunkte unseres Aufsatzes recht geben; denn dieser will nur die ungefähren Grundarten feststellen, ohne sich auf Einzelheiten einzulassen: „Wel-

1) An W. v. Humboldt, 25. Dez. 95 (IV S. 367).

cher Dichter bleibt Einer Empfindungsart dergestalt treu, daß sie seinen Charakter, zumal in verschiedenen Werken, bezeichnen könnte? Oft rühret er ein Saitenspiel von vielen, ja von allen Tönen, die sich eben durch Disharmonien heben. Die Welt der Empfindungen ist ein Geister-, oft ein Atomenreich; nur die Hand des Schöpfers vermag daraus Gestalten zu ordnen."

Die deutschklassische Richtung drohte sich theoretisch — seine Gedichte nennt Goethe gelegentlich ein leidenschaftliches Stammeln! — durch die Hinwendung zur plastischen Idee in Einseitigkeit zu verlieren. Wie in der Natur soll alles auf festem Grunde ruhen, klar, in sich gesichert und geschlossen sein. Aber die Dichtkunst kann doch auch das Feste auflösen oder vielmehr davon absehen, wenn nur die innere Einheitlichkeit da ist; Sprache und Stein sind wesensungleiche Darstellungsmittel. Und in der Seele des Menschen kann wohl heller Tag strahlen; aber nur dies? Rätselhaftes Leben und seltsames Dämmerlicht, vielleicht Ahnungen eines Kommenden, noch Ungeklärten, gehören zu ihrem Erbteil; unausrottbare Geheimnisse, worüber nur der unfromme Rationalist lächelt. Und so erscheint Schiller, ohne daß er dies bewußt anstrebte, in einiger Hinsicht als der Wortführer der gesunden, lebensvollen Romantik, die nun einmal mit dem deutschen Volkstum unzertrennlich verwachsen ist. Bruno Bauch weist einige Vorwürfe Vischers, vor allem hinsichtlich der Doppelfrage, ob historischer oder dauernder Gegensatz, mit Entschiedenheit zurück; er zeigt auch, daß sich Schiller im Gegensatz zu Hegel von metaphysischer Spekulation im Ästhetischen freihielt, daß „sentimentalisch" sich mit der gesunden Auffassung der älteren Romantik deckt. Fr. Ueberweg stellt mit Recht fest, daß keine unter Schillers Abhandlungen nach den verschiedensten Seiten so fruchtbar geworden sei. Eine Flut von Anregungen und Gedanken hat sich daraus über die Welt ergossen, sowenig wir heutzutage geneigt sind, „konstruktiv" zu verfahren. Aber Schiller hat sich mit feinstem Verständnis nie verleiten lassen, vorzeitig Forderungen aufzustellen. Wenn es zutreffen sollte, daß die Ausbildung und Steigerung des Subjektiven eine Durchgangsstufe sei, woraus sich dann allmählich ein Neues aufzubauen scheint, so kann man der Abhandlung als Grundlage ein unabsehbares Leben in Aussicht stellen.

Zur Darstellungsform.

Robert Sommer leitet seine Besprechung der Briefe „über die ästhetische Erziehung" mit den schönen Worten ein: „Wer den Geist erfaßt hat, der durch dieses wunderbare Werk weht, für den ist es eine Art kritische Heuchelei, pedantisch zu untersuchen, ob wirklich der Anfang und das Ende dieses Werkes verschiedenartig seien, wie man gemeint hat"[1]) (s. S. 402). Ähnliches gilt von unserem Aufsatz. Die Sätze, die ursprünglich

1) Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychol. u. Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller, Würzburg 1892, Stahel; ich erwähne das ausgezeichnete Werk auch hier, trotzdem es sich nicht auf unsern Aufsatz bezieht.

den Eingang bildeten, mögen stehen bleiben, weil sie ja doch die Tatsache feststellen und gewisse Richtungen kennzeichnen: Nur jener unbefangenen und selbstlosen Hingabe an einen großen Meister, welche das Werk nicht als Mittel zur Selbstverherrlichung mißbraucht, erschließen sich die Pforten zum Inneren des Tempels, während das profanum volgus draußen stehen bleibt. Noch ein anderer Gedanke kann die richtige Auffassung erleichtern: „Je mehr Schiller sich in Vereinzelungen zu zersplittern scheint, desto mehr erfaßt er nur das reiche Ganze, ohne etwas daraus zu isolieren. Er sieht nicht das Ganze aus Teilen zusammengesetzt, sondern die Teile nur im Ganzen als dessen Bewegung und Richtung"[1]) (S. 189). Es ist erfreulich zu beobachten, wie sich das Verständnis Schillers immer mehr vertieft und die bekannten laienhaften Urteile damit dem verdienten Schicksal, dem Fluch der Lächerlichkeit, anheimfallen.

Über die Fülle der Kraft und Klarheit, die uns aus den Worten entgegenweht, über die unbewußte und bewußte Kunst der Darstellung sich ohne genaueres Eingehen ein Urteil anzumaßen, ist ein kühnes Unternehmen. Wir begnügen uns deshalb, einiges ganz Wichtige festzustellen. Der ganze Aufsatz enthält nicht eine Zeile, die nicht in Erlebtem oder Erfahrenem wurzelte. Das geht so fort von dem Eindruck des Naiven, den er schildert, bis zu dem Schlußurteil über die luftigen Phantasten. Nicht ein Satz, der gekünstelt, auf Stelzen gestellt wäre; alles lautere Wahrhaftigkeit, nicht mehr, nicht weniger. Es ist erstaunlich, mit welcher Schärfe des Denkens er die einzelnen Begriffe von ihren Zutaten läutert und seine Auffassung klarstellt. Die Behauptung stellt zugleich einen Willensausdruck dar, ruft unter Umständen die Lebensanschauung des einzelnen auf den Plan. Das Recht, Fremdartiges von sich zu weisen, Zumutungen abzulehnen, gehört zum Erbbesitz des selbständigen Mannes. Einzig entscheidet nur die Tiefe und Kraft des Blickes, vor der wir uns in Demut und Selbstbescheidung beugen.

Ein Musterbeispiel klarer Gedankenarbeit ist die Begriffsbestimmung der Naivität. Wer will es Schiller verargen, daß er die Rohform und die Plattheit aus seinem Staate verbannt? Im ersteren Falle, d. h. im Banne der klassizistischen Auffassung, wird er freilich der dämonischen, wenn auch noch ungeläuterten Urkraft des echten Genies, wofür sich gerne auch rohe Mache ausgibt, nicht gerecht, andrerseits müssen wir uns besinnen, daß unter den tausend „Dichtern", die den Büchermarkt überschwemmen, nur herzlich wenig Berufene sind. Zwei Wege stehen Schiller offen: logische Feststellung der Bestandteile oder geschichtliche Entwicklung. Er verbindet beide Möglichkeiten. Mit aller Bestimmtheit sondert er gleich zu Anfang alles Unzulängliche ab: keine „Affektation", kein „zufälliges Interesse"; echte Natur, die das Erkünstelte und Erstarrte, von ebensolchen Menschen Eingeführte beschämt. Dann begründet er, gleichfalls in steter Wechselbeziehung mit dem vorstellenden Subjekt, die notwendigen Beschaffenheiten

1) Josef Kremer, Das Problem der Theodizee in der Philos. u. Lit. des 18. Jahrh. . ., Berlin 1909.

des Naiven. Es ist der echt goethische und der allein richtige Standpunkt. Wer nur den Gegenstand oder nur das Verhalten des Ich untersucht, verfehlt eine der Hälften des Ganzen. Durch Einschränkung und Erweiterung gewinnt er dann den Zugang zu den Ausführungen über das Genie. Die Darstellung ist so lebensvoll, daß wir die Früchte in schöner Form empfangen, ohne uns der schweren Gedankenarbeit bewußt zu werden. Dabei zieht er die Summe eines Jahrhunderts und stellt die Forderung für alle Zukunft auf, die Rechte der Seele mit den Ansprüchen des Geistes zu vereinigen.

Die Anordnung in den beiden ersten Abschnitten gleicht sich in den Grundzügen. Von der Begriffserklärung ausgehend, weist er die Notwendigkeit der inneren Umwandlung nach und schließt die Kritik der einzelnen Dichter und Dichtungen an. Beidemal erhebt sich die Darstellung zu einem überragenden Gipfel, jedoch bezeichnenderweise so, daß sie, wie in den „idealistischen" Dramen im Gegensatz zu den „realistischen", im zweiten Teil erst zum Schlusse die Höhe erreicht. Von dieser Hochwarte bewegt er sich abwärts, indem er im letzten Abschnitt zunächst die Schar der Unberufenen mustert und endlich die prosaischen Gegenbilder des naiven und des sentimentalischen Genies mit sicheren Strichen und bestimmten Umrissen zeichnet. Die „Einlagen" sind kunstvoll in den Zusammenhang eingefügt, so daß sie fast als Bauglieder erscheinen. Es kommen besonders drei Stücke in Betracht: die Mahnung an den „empfindsamen Freund der Natur", die Ausführungen über die „Gesetze des Anstandes", die Frage, ob Erholung oder Veredlung. Die „Mahnung" tritt in die rechte Beleuchtung als zwischen dem Zeitalter der Empfindelei und der Freiheitskriege „mitten inne". In den beiden andern Fällen gewinnt er aus dem Gegensatz der Treibhaus- oder Geschäftspoesie den bleibenden Grundsatz der naturfrischen Dichtung, ferner erlöst er die Kunst aus der unwürdigen Stelle einer advocata corporis zu Zwecken der Verdauung, der „Motion" usw.; und aus der ebenso ungeeigneten Rolle einer Moralpredigerin. Lauter Fragen, die mit dem Hauptthema eng zusammenhängen. Nach Schillers Äußerung sind die drei Teile mehr durch eine Art „Instinkt" als durch klare Berechnung und Überlegung miteinander verbunden. Unter der sicheren Leitung der Intuition; freilich kann „das instinktartige Verfahren . . auch irreführen". Gewiß kommen Wiederholungen vor, die schon aus Gründen der Deutlichkeit am Platze sind, hie und da infolge der raschen Ausarbeitung auch leichte Widersprüche im Banne lebendiger Gemütsentfaltung. Man hat dabei immer zu bedenken, daß er die sentimentale Poesie rechtfertigen und doch gegen die klassizistische Kunstlehre nicht verstoßen will. Aber im ganzen ist die Linienführung der Gedanken mit selbstherrlicher Bestimmtheit gehalten; „Verzahnungen", d. h. Andeutungen, die späterer Ausfüllung bedürfen, finden sich im ersten und noch im zweiten Teil. Die drei Aufsätze bilden ein organisches Ganze.

Die sprachliche Darstellung trägt all den Glanz und die Kraft an sich, die Schiller, und nur ihm, eigen sind. Nichts langweilt, weil alles

von Leben erfüllt ist. Nie werden wir auf öde Steppen hinausgestoßen. Scharfe Abwehr wie in den Tragödien, die Sturmangriffe gegen brüchige Festungen der Roheit unternehmen, erfolgt in den Keulenschlägen gegen Plattheit und anmaßlichen Dünkel, der alles Große und Höherstrebende begeifert, weil er es nicht versteht, weil es sich mit seinem Kram nicht vereinbart. Elegische Sehnsucht tönt zart und doch immer kraftvoll aus der Klage um das herrliche Ehedem, worauf doch eine schönere Zukunft folgen muß. In wunderbarer Innigkeit, zu edlen, schlackenreinen Gebilden, in vollkommener Reinheit leuchtet seine Seele auf, wenn sie sich in diesem Lande der Verheißung bewegt. Die Ausführungen über die Idylle, dazu über das naive Genie gehören dem Vollendetsten, was in deutscher Prosa geschaffen wurde. Man muß schon das Allergrößte zum Vergleiche heranziehen.

Schillers Aufsatz ist eine Aussprache mit sich und mit der Zeit. Er hat keine „Dichtung und Wahrheit" geschrieben, und doch könnte man eine Geschichte seiner inneren Entwicklung — ohne die entbehrlichen Äußerlichkeiten — daraus erbauen. Da würde an erster Stelle das alte und ewig neue Lied, süß und wehmutvoll bis zu dumpfer Verzweiflung, erklingen von einem, dessen innerste Lebensglut die nüchtern selbstsüchtige Welt zu ertöten drohte, der mit einem Herzen von Liebe und echtem Goldklang Larven anstatt Menschen begegnete und in Gefahr war, auf ihre Stufe herabgezogen zu werden. Selbst Homer und Shakespeare, die hohen Seelenärzte für alle, denen das Leben zu kleinlich und zu arm an Gelegenheit zur Entfaltung ist, muteten ihn in dieser Zeit kühl und gefühllos an. Und dann öffnete sich der Abweg zur Plattheit, so zu sein, wie eben die Alltagsmenschen sind, in der trübsten Zeit seines Lebens, in den Jahren der Ernüchterung 1782—84. Freudig und doch tiefernst, nicht im Bänkelsängerton und nicht im leichtbeschwingten Rhythmus, in erhabenen Akkorden leuchtet der Hymnus auf, der für alle gilt, denen die Seele mehr bedeutet als der Körper, vom Erdenschicksal des Idealisten. Durch die Jahrhunderte klingt die alte Weise fort von denen, die sich, die eigne Person nicht kennen in der Vorschau auf kommende Zeiten und dafür Hohn und Verfolgung leiden, die sich selbst nie genug sind und leisten, alles Elend doppelt und dreifach in sich erleben. Was sie aufrecht erhält, ist die Liebe zu der Menschheit und den kommenden Geschlechtern. Langsam reift die Saat, aber sie wird reifen, wenn innerstes Leben nicht Unsinn ist. „Der Realist rechnet mit Kraft, Stärke, Klugheit und List; Leben und Selbstbehaupten ist alles. Der Idealist kennt in allem die letzte Frage: Ist es gut? Darf es sein? Kann es bestehen vor Gott?" So sagt Eugen Kühnemann, der kein Hermann Grimm ist, sondern Schiller seine Rechte vor und gegen jeden wahrt, ihn aus der Tiefe erfaßt.[1])

Das tiefste Leben Schillers spricht sich in dem unvergleichlichen Werke aus, das den bescheidenen Titel trägt: „Über n. u. s. Dichtung." Diese Ge-

1) Schiller, München 1905 (Beck), S. 474.

danken sind nicht veraltet und können nicht veralten, sowenig wie Platons Dialoge. Die große Persönlichkeit trägt sie über Zeitstimmungen hinüber. Das Ewigmenschliche ist zugleich das Ewigmoderne. Auch die Gegenwart hat noch keineswegs die Tiefe und den Gehalt des Werkes erschöpft. Der Verfasser ist sich darüber klar, daß seine Ausführungen nur einen ehrlichen Versuch bedeuten, die großen Fragen, die der Aufsatz stellt, zu beantworten. Für Schiller bezeichnet er die Selbstklärung über die dichterische Schaffensweise. Nunmehr lautet die Losung, das Werk außer sich zu stellen, so daß der Urheber zurücktritt. Die nächste Antwort gibt der Wallenstein. „Die Freude am künstlerischen Bilde rein als solchem ist da." Ob die Zurückdrängung der unmittelbar ausströmenden Gemütskraft in jeder Beziehung ein Vorzug sei, damit haben wir uns hier nicht mehr zu beschäftigen.

Zur Literatur.

Victor Basch, La Poétique de Schiller, Paris 1902, Félix Alcan (Hauptwerk).
Jos. Egger und Karl Rieger, Schiller, Über n. u. s. Dichtung. Mit Einleitung und Anmerkungen (Graesers Schulausgaben Nr. 9, nunmehr Teubner).
Udo Gaede, Schillers Abhandlung „Über n. u. s. D." Studien zur Entstehungsgeschichte, Berlin 1899, A. Duncker.
Christian Fr. Kraner, Über Schillers Unterscheidung von n. u. s. Dichtung, Diss. Leipzig 1895.
Text: nach Goedekes Historisch-krit. Ausgabe, Bd. X, dazu Säkular-Ausgabe, Bd. 12 u. 11 (beide Ausgaben auch zu den übrigen ästh. Schriften Schillers).

Außerdem:

Bruno Bauch, „Naiv" und „Sentimentalisch" — „Klassisch" und „Romantisch", Arch. f. Gesch. d. Philos., Bd. XVI, N. F. IX. Bd. (1903).
Borée, Antike und moderne Naivetät, Pr. Jahrb. 105 (1901).
Benedetto Croce, Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks u. allg. Linguistik, übs. von Karl Federn, Leipzig 1905, E. A. Seemann.
Christian Garve, Betrachtung einiger Verschiedenheiten in den Werken der ältesten und neuern Schriftsteller, insbesondere der Dichter, Neue Bibl. d. schön. Künste u. Wiss. 1770; dazu: Daniel Jacoby, Schiller und Garve, Schnorrs Arch. f. Litgesch. VII (1878).
Friedrich Jodl, Geschichte der Ethik als philosophischer Wissenschaft, 1. Bd., 2. Aufl. 1906, 2. Bd. 1889, Stuttgart, Cotta.
Gottfried Körner, Über Charakterdarstellung in der Musik. (Die Horen 1795, 5. Stück.)
Franz Marschner, Die Grundfragen der Ästhetik im Lichte der immanenten Philos. (Zeitschr. f. imm. Philos., Berlin 1900, 4. Bd.)
Friedrich Schlegel, Pros. Schriften (1794—1802), her. v. J. Minor, Wien 1882.
Max Schlesinger, Schiller und Goethe in ihrer Stellung zum Symbolbegriff (Goethe-Jahrb. XXX).
Friedrich Ueberweg, Schiller als Historiker u. Philosoph, her. von Moritz Brasch, Leipzig 1894.
Oskar F. Walzel, Vom Geistesleben des 18. u. 19. Jahrh., Leipzig 1911, Insel-Verlag („Schiller und die bildende Kunst"); Vorrede und Anmerkungen zu Bd. 11 u. 12 der Säkular-Ausgabe.
Wilhelm Windelband, Die Geschichte der neueren Philos., 5. Aufl., Leipzig 1911.
Weitere Literaturangaben in den Schlußabschnitten.

V.

Vom Sturm und Drang zur Selbstbesinnung.

Am Vorabend seines Todes las Christine Hebbel ihrem Vater [1]) eines seiner Lieblingsgedichte vor, den „Spaziergang". Nicht ganz kam sie damit zu Ende; aber nochmals erklangen die feiertäglichen Rhythmen. Schillers eigenste Schöpfungen sind unsterbliche Zeugen eines Lebens, das sich in Liebe und Aufopferung verzehrte, eines Herzens, das die Angst des Irdischen nicht kannte, weil es nur der Menschheit schlug.

Ruhet sanft, ihr Geliebten! Von eurem Blute begossen
Grünet der Ölbaum, es keimt lustig die köstliche Saat.

Schiller reißt die empfängliche Jugend mit sich fort, und er ist der Trost des älteren Mannes, dem Herbststürme den Glauben an das Leben zu vernichten drohen. Für alle Zeiten und für jeden Deutschen ist mit seinem Namen der Eindruck des Weihevollen und Heiligen verknüpft. Es gibt Flut- und Ebbezeiten für ihn wie für jeden der großen Meister; aber gerade dann, wenn der Kampf um ihn am leidenschaftlichsten entbrennt, wenn Berufene und Unberufene auf den Plan treten, schließt sich seine stille, unverlierbare Gemeinde umso enger an ihn und lauscht seinen erhabenen Worten. Sie empfindet, daß mit ihm etwas Siegfried- und Sonnenhaftes in die Welt wiedergekehrt ist.

Die originellste aller Schillerreden, aus Laune und Ernst köstlich gemischt, hielt Herbert Eulenberg im Jahre des Heils 1910.[2]) „Schiller ist, wenn Sie wollen, ein kosmisches Ereignis, und als solches allein der Unsterblichkeit sicher, solange Menschen existieren." Er trägt dabei ein Gedicht vor, das „bei dem großen Menschheitsfest" im Jahre 101 805 zu Ehren Schillers gesprochen ward, woraus ich, ebenfalls mittels „Subreption", wie Kant sich ausdrückte, drei Zeilen mitteile:

Du hast uns alle wunderbar erhoben,
dein Wort war bei uns in Gefahr und Not,
es zog uns im Verzweifeln kühn nach oben.

Mit scharfem Spott wendet er sich gegen die „sinnlose Kanonisation Schillers", ohne jedoch hindern zu können, daß dessen Bild in seiner letzten und edelsten Form fortlebt; „denn in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten, und so bleibt uns Achill als ewig strebender Jüngling gegenwärtig".[3]) Daß Eulen-

1) Von seinem Verhältnis zu Schiller war schon die Rede.
2) Schiller, Eine Rede zu seinen Ehren. Leipzig 1911, Rowohlt.
3) Goethes Winckelmann 1805 („Hingang").

berg jedoch Schillers Menschlichkeiten voranstellt, seine Meisterschaft in der Darstellung „gemeiner, gewissenloser, schadenfroher Kanaillen" hervorhebt, hat seinen besonderen Sinn. Wir empfinden heutzutage Abneigung gegen alle schöntuerische Verbrämung, ja, „wir" suchen geflissentlich die Mängel in der Gestalt einer überragenden Persönlichkeit, um uns doch das beruhigende Gefühl einiger Verwandtschaft zu sichern. „Verkleinert nichts, doch ohne Bosheit"; sonst tritt der gegenteilige Fall ein, das Bild wird zum Zerrbild. „Etwas idealisieren" bedeutet nach Schiller, „es aller seiner zufälligen Bestimmungen entkleiden und ihm den Charakter innerer Notwendigkeit beilegen." Goethe idealisiert die Gestalt Winckelmanns, indem er das Dauernde, Ewige von dem Vorübergehenden, Zeitlichen absondert und es in seiner Reinheit darstellt. In dieser hohen Auffassung bleibt es eine unumgängliche Forderung, und die dichterische oder überhaupt die schöpferische Phantasie des Volkes verfährt zu allen Zeiten unbewußt nach diesem Grundsatz, „idealisiert" einen Faust ebenso wie einen Bismarck. Es gibt keinen Zugang zu tieferem Verständnis ohne Ehrfurcht und Empfänglichkeit, keinen schlimmeren Abweg als „Mißgunst und Haß", die (nach Goethe) „den Beobachter auf die Oberfläche beschränken". Schiller ist endlich nicht der Wortführer des Mittelmaßes, das sich über den Ernst und die Tiefe des Lebens mit schönen Worten hinwegtäuscht, was man ihm mit einer gewissen Absichtlichkeit immer und immer wieder nachsagt. Genau das Gegenteil trifft zu.

Damit haben wir die meisten Fragen angedeutet, die im folgenden eine kurze Besprechung finden sollen. Noch zwei Urteile von Männern, die sich trotz aller sonstigen Unterschiede in einem gleichen, in der Höhe des Standpunktes, mögen voranstehen. „Es ist ‚wissenschaftlich' geworden, die Art, in der sich das Wesen des Menschen den menschlichen Verhältnissen anpaßt, in den Vordergrund zu stellen; es ist wissenschaftlich, in dem Menschen nicht ein Zentrum und eine Quelle der Kraft zu sehen, sondern das Objekt der Kräfte. Wissenschaftlich ist es, Charakter als ein Produkt von Umständen zu bewerten und nicht als ein Zeichen menschlicher Überwindung von Umständen"[1] (Woodrow Wilson). Wir sind von Goethe her gewohnt, die beiden Gesichtspunkte zu beobachten: Bildung von außen und Bildung von innen. In den Jugendjahren wird die Einwirkung von außen überwiegen; aber gerade in so ausgesprochen männlichen Naturen, wie z. B. Schiller oder Hebbel, macht sich das umgekehrte Verhalten frühzeitig bemerkbar. Voll Ergriffenheit und Ehrfurcht sah Goethe zu, wie Schiller mit staunenswerter Tatkraft und Hoheit das Leben meisterte, nie zum „Raub" der Umstände wurde, wofür er in seinen Gesprächen nach dem Tode des Freundes oft genug Zeugnis ablegte. Richard Weltrich urteilt[2]): „Wir stehen an der Frage nach den Le-

1) „Nur Literatur" (März 1913, 7. Jahrg., H. 8, 9). Sein Urteil trifft eine bestimmte Richtung.

2) Schiller, Bd. I (1899), S. 8.

bensquellen einer genialen Menschennatur, vor dem Geheimnis der Existenz des Genius. Die Totalität seiner persönlichen Anlage kann nimmer gefunden werden aus allem Zusammentragen von Detail über die Eltern, die ihn erzeugten, über die Lehrer, die ihn bildeten, über das Land, das ihn nährte." Die Frage der Vererbung wurde gestellt. Man könnte behaupten, daß Schiller dem Vater die ernste Willenskraft, der Mutter das Gemüt verdanke; aber damit wäre wenig gewonnen. Jeder geniale Mensch ist „potenzierte", gesteigerte Individualität. Wie diese Neubildung zustande kommt, entzieht sich unserm Blick. Vom geschichtlichen Standpunkt aus ist man versucht zu urteilen: In Schiller wiederholt sich, was Lessing und Herder in besonderem Maße besitzen, und drängt sich zur Einheit. Doch wollen wir uns nicht weiter auf Vermutungen einlassen. Weltrich war mit bewundernswerter Ausdauer bemüht, sich alles, was seinen Lieblingshelden angeht, anzueignen, er las die Quellen zu den Dichtungen bis ins einzelnste, verfolgte die entlegensten Beziehungen, bis der Tod dem kraftvollen Manne die Vollendung des Lebenswerkes versagte. Nicht alle Mitteilungen von Zeitgenossen sind von Bedeutung, manches beruht auf Befangenheit oder Klatsch; dagegen eröffnet einiges die wertvollsten Einblicke. Die nachfolgende Darstellung sieht von biographischem Beiwerk ab, sie verzichtet auch auf Mosaikarbeit, die leicht die Linie des Ganzen stört; sie soll in großen Zügen den inneren Entwicklungsgang Schillers, seine Kunstauffassung in ihrem Werden, die Bedeutung seines Lebenswerkes und seiner Persönlichkeit zum Bewußtsein bringen.

Vom ersten Augenblick an, wo sich Schillers Genius zu selbständigem Fluge anschickt, erscheint er uns als eine Natur von überströmender Kraft, seine Seele ist gleichsam aus Feueratomen gebildet. Wir sehen ihn auf dem bekannten Bilde an einen starken Fichtenstamm gelehnt, wie er zuerst ruhig, dann unter gewaltigem „Ausbruch des Affekts" seinen Freunden Schlotterbeck, von Hoven, Kapf, Heideloff, Dannecker die Räuber vorträgt, in gebieterischer Haltung, mit dem machtvollen Ton hinreißender Leidenschaft (Mai 1778?). Diese Miene des Herrn und Herrschers ist nichts Neues an ihm. Schon zehn Jahre früher hören wir von seiner „Furchtlosigkeit", auch Erwachsenen gegenüber; er war der geborene Führer seiner Spielgenossen. Wie Hoven in seiner „Biographie" erzählt, liebte der jugendliche Schiller Neckerei und Schabernack, war aber ohne „bösartige Gesinnung" und zu jedem Opfer bereit. Die Grundbestandteile seines Wesens deuten sich hier unverkennbar an. Nur ist alles noch, auch Widersprechendes, zur Einheit verbunden: Qualmglut, aus der sich später die reine, aufstrebende Flamme, von aller Beimischung geläutert, erheben sollte. Von besonderem Wert ist eine Mitteilung Scharffensteins über den angehenden „Regimentsmedicus": „Wäre Schiller kein großer Dichter geworden, war für ihn keine Alternative, als ein großer Mensch im aktiven öffentlichen Leben zu werden; aber leicht hätte die Festung sein unglückliches, doch gewiß ehrenvolles Los werden können." Die

daran geknüpften Bemerkungen hat schon Weltrich entkräftet und den richtigen Sinn hergestellt. Der geniale Dichter verleugnet sich nicht, er sprengt alle Fesseln, ein Gott treibt ihn, „zu sagen, was er leidet", und wenn es auch sein Sterbenslied sein sollte. Schiller hat manches vom gewaltigen Volksredner an sich — denselben „Vorwurf" mußte Goethe hören —, und er wäre doch nicht zum „Politiker" geworden. Wer dies behauptet, verkennt alle persönlichen und sachlichen Gegengründe.

Der Sturm und Drang erfaßt den jugendlichen Schiller. Es beginnt die zweite, die schwäbische Entwicklungsstufe. Jeder liest nur, was ihn innerlich anzieht, den Strebungen der Seele entgegenkommt. In der „Pflanzschule" beschäftigt er sich mit „Konterbande", mit Rousseau, Klopstock, Gerstenbergs Ugolino, mit Leisewitz' Julius von Tarent, mit Götz von Berlichingen und Werther, mit Shakespeare, der „schnell auf geraume Zeit hin alle andern Dichter aus Schillers Geiste verdrängte", also mit dem Abgotte der Zeit. Der Sturm und Drang ist ein Frühlingsgewitter, das, aus faulen Dünsten und beängstigender Schwüle hervorbrechend, mit all dem maßlosen Ungestüm einer elementaren Entladung in die Lande hineinbraust. „Diese Produkte" Schillers, so teilt Scharffenstein um 1773 mit, „waren nicht, wie sonst gemeiniglich debütiert wird, von weicher, sentimentaler Art, keine Expansion einer von den Schönheiten der Natur ergriffenen jugendlichen Phantasie, sondern sie kündigten schon ein starkes, mit den Konventionen bereits in Fehde begriffenes Gemüt an. Kraftäußerung begeisterte ihn vorzüglich." Bevor ich auf die (durch Sperrung der Wörter) angezeigten Merkmale der ganzen Bewegung eingehe, sei eine Äußerung Goethes, die vielfach Nachfolge fand, berichtigt. Nach seiner Rückkehr aus Italien spricht er sich scharf gegen gewisse „Dichterwerke" Schillers aus, der, „weil ein kraftvolles, aber unreifes Talent gerade die ethischen und theatralischen Paradoxen, von denen ich mich zu reinigen gestrebt, recht im vollen hinreißenden Strome über das Vaterland ausgegossen hatte".[1]) Aber konnte Schiller etwas dazu, daß er zehn Jahre später als Goethe zur Welt kam? Die zweite Sturmflut, die durch „Die Räuber" hervorgerufen wird, übertraf an Heftigkeit und orkanartiger Gewalt die erste; aber die Ursachen sind die gleichen. Der Rationalismus hatte mit seiner lähmenden Einseitigkeit, mit der Einengung des Lebens unter starre Begriffe alle unmittelbare Kraft in Fesseln geschlagen. Die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse waren derart, daß sie ebenfalls dem einzelnen keinen Raum zu freier, selbständiger Entfaltung ließen. Und doch ist „handeln, handeln die Seele der Welt, nicht genießen, nicht empfindeln, nicht spitzfindeln", weil „wir dadurch allein Gott ähnlich werden, der unaufhörlich handelt und unaufhörlich an seinen Werken sich ergötzt". Was Lenz hier sagt, ist das Klage- und Sehnsuchtslied aller Stürmer und Dränger. Götzens Tod im Kerker, ein Sinnbild der ganzen Zeitstimmung. Die

---

1) Erste Bekanntschaft mit Schiller (1794).

Welt ist ein Gefängnis, der Mensch mit all seinem Willen und seinem Drang nach Taten und Glück von tausend kleinlichen Banden umschnürt, daß er schließlich ersticken muß. „Das lernen wir daraus, daß diese unsre handelnde Kraft nicht eher ruhe, nicht eher ablasse zu wirken, zu regen, zu toben, als bis sie uns Freiheit um uns her verschafft, Platz zu handeln: Guter Gott, Platz zu handeln, und wenn es ein Chaos wäre, das du geschaffen, aber Freiheit wohnte nur da, und wir könnten dir nachahmend drüber brüten, bis was herauskäme — Seligkeit! Seligkeit! Göttergefühl!"[1]) Der Wunsch Götzens, nochmals vor seinem Tod die Sonne zu sehen und die Wunder der Welt, drückt symbolisch das innerste Streben der neuen Generation aus. Von den kleinlichen Verhältnissen, den Menschen ohne Menschensinn angewidert, selbst ins Zwangsjoch der Kleinlichkeit eingespannt, sehnen sie sich hinaus nach der großen, freien Natur, dort sich ihrer Kraft bewußt zu werden, sich zu genießen in der Anschauung der Erhabenheit und Fülle, oder sie wenden ihre Blicke nach Männern von überragender Größe, in stammelnder Bewunderung zu schwelgen, mit ihnen die unerkannten Fluren der Seele zu durchwandern. Auch all das übrige deuten Lenzens Worte an. Titanischer Drang zu schaffen, aus dem Chaos einen Kosmos zu gestalten, lebt in den Stürmern. Ihr Auge lenkt sich nach fernen Ländern, die von dem paragraphensüchtigen Geschlecht noch nicht in abgezirkelte Kraut- und Fruchtgärten verwandelt sind, und zurück nach dem paradiesischen Ehedem der herrlichen Altväter. Der größte Reichtum aber bleibt das eigene glühende, lebenswarme Herz, das eine „Welt" ist. Der Ansturm gegen alles Erstarrte und Verknöcherte, gegen Geschäftsklugheit im Gegensatz zu kraftvoller Innerlichkeit, gegen Regel und Mache bezieht sich, da tatkräftiges Mitarbeiten an anderen, z. B. staatlichen Aufgaben, verwehrt ist, insbesondere auf die Poesie. Die drei Einheiten, all die Regelchen der Kunst werden mit Spott überschüttet. „Ha, wenn Maß, Ziel und Verhältnis nicht in der Seele des Dichters ist, die drei Einheiten werden es nicht hineinbringen. Hier eben ruhen die Geheimnisse der Kunst, die zu entschleiern keine verwegene Kunstlehrhand vermögend ist. Der große Schlag der Haupthandlung, zu dem alle übrigen nur untergeordnet wirken, er entsteht in der Seele des Dichters, wie ein Donnerschlag am Himmel." Die wichtigen Stellen habe ich besonders hervorgehoben; die neue Betrachtungsweise, von innen heraus, indem man sich mit ehrfürchtigem Schauer in die Seele des Schaffenden versetzt, bedeutet eine völlige Umwälzung. Die „Kritik" fährt dabei schlecht. Sie ist mehr „eine Beschäftigung des Verstandes als der Einbildungskraft", verlangt „ein großes Maß Phlegma". Meisterwerke soll man staunend in sich nacherleben, nicht darüber vernünfteln oder sie nach Kleinregeln abtun. Ein neuer Standpunkt Früher stand der Kunstrichter neben oder gar über

---

1) Lenz, Gesammelte Schriften, her. von Franz Blei (München 1909—13, Georg Müller), Bd. IV, S. 224 (1773).

dem Genie, jetzt blickt er in Demut empor, preist sich glücklich, wenn er in die neue Welt eingehen darf. Der Sturm und Drang ist in der Tat eine Revolution, die Auflehnung unmittelbarer, schwellender Gemütskraft gegen aufgedrungenen Formelkram. Das Herz fordert seine Rechte, Gefühl ist alles. Faust, Prometheus, all die dämonischen Gestalten, in denen maßlose Kräfte sich regen, nach Verwirklichung drängen, werden zu Lieblingshelden, das „gotische" Zeitalter feiert seine Wiederauferstehung. Das Verlangen, die dürstende Seele am Großen und Starken zu erquicken, artete mehr und mehr in die Sucht aus, im Gefühl des Gräßlichen, Ungeheuerlichen zu schwelgen. Brudermord, Kindstötung durch die Mutter, all die Verbrechen, die mit Gift und Dolch bewerkstelligt werden, sind beliebte Motive der Darstellung. Nur eines fürchtete man, Leere, Öde des Herzens. „Das allergrößte Unglück, wovor ich dich bitte, mich zu bewahren, ist Unempfindlichkeit, die aus Unglück, Unmöglichkeit und Unglauben entspringt. Es ist Stumpfheit der Seele, da, da findet sie ihre Grenzen, und wo bleibt nun das edle, götteraufsteigende Geschöpf. Zu Boden gedrückt. In den Staub getreten" (Lenz).[1]

In welcher besonderen Art kommt nun diese Bewegung in Schiller zum Ausdruck? Sie erfaßt ihn mit unwiderstehlicher Wucht, entfacht die in seiner Seele schlummernden Funken zu auflodernden Flammenströmen. Aber es hat doch seine eigene Bewandtnis damit. Wir können ihn, den zweiten Beherrscher der Zeitrichtung, nur mit dem ersten vergleichen, mit Goethe. Da fällt denn gleich auf, daß ihm etwas fehlt, was dem Fürsten des Lyrischen in reichster Fülle, vom zartesten Schmelz bis zu glutdurchströmter Hingegebenheit, zur Verfügung steht, die Empfänglichkeit für die Natur, teilweise auch der Sinn für das Erhabene der Ausdehnung. Man mißverstehe dies nicht. Das idyllisch Entrückte, das sehnsüchtig Wehmutvolle stellt Schiller mit ergreifender Wirkung dar. Die berühmte Schilderung, wie der „Räuber Moor" heimkehrt, ein Meisterstück, das selbst seine romantischen Widersacher entwaffnete, ist ein Zeugnis von vielen (Die Räuber, IV 1). Andere Stimmung weht uns jedoch aus Werthers Brief über seine „Wallfahrt" nach der Heimat entgegen.[2] „Ich sah das Gebirge vor mir liegen, das so tausendmal der Gegenstand meiner Wünsche gewesen (war). Stundenlang konnt' ich hier sitzen, und mich hinüber sehnen, mit inniger Seele mich in den Wäldern, den Tälern verlieren, die sich meinen Augen so freundlich dämmernd darstellten." In Schillers Landschaft atmet tatenfrohes, auch mutwilliges Menschenleben, tummelt sich der siegende Held Alexander, und nur der Celloton des heiß Erstrebten, nie Erfüllten tönt ähnlich wie in Werthers Leiden durch die „ländliche Gegend". In seinem vorletzten Jahre, als der Tod ihm schon zu Häupten stand, erfaßte ihn wieder die Sehnsucht, wie der jüngere Voß erzählt, das „große Wasserelement" zu sehen, aber auch im Meere

1) Näheres zu „Werthers Leiden" im 2. Band.
2) 2. Teil, 9. Mai.

hätte er zuerst den Widerklang seiner Seele, wie es „dumpf erbrandend" an die Ufer schlägt, sich zu ungeheuren Wellenkämmen auftürmt, also das sich Verwandte empfunden. Mit Schiller erreicht die Zeit der Originalgenies, was die Wucht der Entfaltung anbetrifft, ihren Höhepunkt. Wir kennen sie alle, und sie sind weltbekannt, die „Machtwörter", die wie zündende Feuerblitze über das „tintenklecksende", kleinliche, friedselige und innerlich so matte, so unmannhafte „Säculum" niederfahren: „Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus. — Ein französischer Abbé doziert, Alexander sei ein Hasenfuß gewesen; ein schwindsüchtiger Professor hält sich bei jedem Wort ein Fläschchen Salmiakgeist vor die Nase, und liest ein Kollegium über die K r a f t — Pfui! pfui! über das schlappe Kastraten-Jahrhundert... Die Kraft seiner Lenden ist versiegen gegangen, und nun muß Bierhefe den Menschen fortpflanzen helfen." Die Menschen verstanden sich wieder einmal nicht mehr, teilten sich in zwei Heerlager. In dem jugendlichen Schiller vereinigt sich das Derbste, Gröbste, was so wenig in den „Salon" paßt, mit hochaufstrebender Kraft, alles noch in ungeklärtem Mischmasch. In der e r s t e n Vorrede zu den Räubern (1781) finden sich vielsagende Worte: vom „Pöbel (worunter ich nicht die Mistpantscher allein, sondern auch und noch vielmehr manchen Federhut und manchen Tressenrock... zu zählen Ursache habe)." Ferner: „Man trifft hier Bösewichter an, die Erstaunen abzwingen, ehrwürdige Missetäter, Ungeheuer mit Majestät; Geister, die das abscheuliche Laster reizet, um der Größe willen, die ihm anhänget, um der Kraft willen, die es erfordert, um der Gefahren willen, die es begleiten", Leute, „die den Teufel umarmen würden, weil er der Mann ohne seinesgleichen ist". Wer solche Gestalten schafft, hat nicht bloß die „Ökonomie" des Stückes im Auge, sondern trägt Möglichkeiten in sich, wobei ich nur an das ähnliche Geständnis des Sokrates erinnere. Der jugendliche Schiller erkünstelt nicht, gleich Corneille, „frostige Behorcher ihrer Leidenschaft".[1])

Der Sturm und Drang bedeutet in der Tat eine Umwertung aller Werte, Innerlichkeit gegen übliche und modische Veräußerlichung, Verständnis gegen Aburteil. War die „naturphilosophische Betrachtungsweise" in der Philosophie noch einigermaßen leidlich, „so scheiterte sie schon im Erfassen des sittlichen Lebens, von dem sie kaum die Außenseite begriff, so wie ihr die wichtigsten Manifestationen dieses sittlichen Lebens, Recht und Staat, das Leben in der Geschichte, fremdartig oder ganz unverständlich blieben, während die höchsten Erscheinungsformen des menschlichen Geistes, Kunst, Religion und Philosophie, unter der Herrschaft dieser Verstandesaufklärung vollends verkümmerten und verdorrten" (K r o n e n b e r g). Vom Rationalismus war oft genug die Rede; er machte das Mittelmaß in Wirklichkeit zum Maß und Muster aller Dinge. Dem Sturm und Drang gebührt nun das große Verdienst, daß er das zeit-

1) Über das gegenwärtige teutsche Theater (1782).

überdauernde, durch die Tat bewährte Genie auf den Thron erhob, zum Richter über Kunst und Leben bestellte. Demutvolle Verehrung überragender Größe, wodurch die Schrankenlosigkeit des Individualismus eingedämmt wurde, dieser Vorzug zeichnet die Bewegung vor anderen aus. Überhaupt enthält sie, neben Gewaltsamem, Unvergorenem, neben Verschwommenheit und überschwenglichem Selbstbewußtsein, viel Aufstrebendes und Lebenskräftiges. „Opfer für der Menschen Seligkeit! Märtyrer! Heiliger!" Was Lenz hier ausspricht, Hingabe zum Segen für die Kommenden, dieser Ruf nach der großen, edlen Tat klingt aus manchem Bekenntnis der Zeit wieder. Auch Werthers Seele hat sich einst nach diesem „höchsten Glücke" (Dostojewski) gesehnt: „Aber ach! das ward nur wenig Edlen gegeben, ihr Blut für die Ihrigen zu vergießen, und durch ihren Tod ein neues hundertfältiges Leben ihren Freunden anzufachen."[1]) Otto Ludwig hat ein verfängliches Wort hinterlassen, das jetzt die Runde macht und manchen eine Bestätigung liefert: „Der Idealismus junger Menschen ist Eitelkeit" (vgl. Schopenhauers „Genie ist Fleiß"). Nicht etwa Kraftentfaltung, guter Wille und wie die andern Bestandteile alle heißen? Wenn man aus dem Ganzen ein Stück herausnimmt und dieses für das Ganze nimmt, dann kommt man zu einer solchen Ansicht. Die Jugend lebt noch in der Fülle, das vernünftelnde Vorzählen und Zerteilen führt von Mißverständnis zu Mißverständnis, überhaupt ist es verfehlt, über Menschen, die doch unter sich verschieden sind, in Bausch und Bogen ohne Einschränkung zu urteilen, was kaum bei Tieren richtig wäre. Der Sturm und Drang räumte mit vielem Veralteten auf, überrannte auch Wertvolles, das sich von selbst wiederherstellte. Im ganzen war er die Lebensauffassung jugendlicher Menschen, die gern heute über morgen die Welt in ein Paradies umgestalten möchten; aber sie fanden auch den Rückweg über weltbürgerliche Träume, die nur das eine Schlimme an sich haben, daß es vorläufig Träume sind, auf die ein jähes und schlimmes Erwachen folgen kann, zu dem, was uns zunächst das Höchste bedeutet, zum eigenen Volkstum. Das vaterländische Selbstbewußtsein erwachte nach jahrhundertelangem Schlafe.

Die Anfänge und Ursachen des Gewittersturms, der sich damals entlud, reichen weit zurück, wobei ich mich hier[2]) auf Andeutungen beschränke. Die Renaissance, insbesondere Leibniz' Monadenlehre bilden die Grundlage. In der Annahme, daß die einzelnen Kräfteeinheiten, die mehr oder weniger bewußt den Feingehalt des Weltganzen in sich bergen, ohne Einwirkung aufeinander bleiben, kündigt sich doch der Gedanke an, daß sich selten zwei Menschen, noch weniger zwei Völker, tiefinnerlich verstehen, wobei natürlich mathematische und sonstige Sätze nicht in Frage kommen. Auf die Weiterbildung seiner Lehre ist nachher einzugehen. Shaftesburys Verherrlichung der Natur, der Macht des Enthusiasmus, Rousseau mit

1) 2. Buch, letzter Brief.

2) Näheres zu Werther und Dichtung und Wahrheit.

seinem Ruf zur Rückkehr, Klopstocks überströmende Gefühlskraft, Lessing mit seinen letzten Dramen (vor Nathan d. W.) wirkten entscheidend mit. Die eigentlichen Urheber der Bewegung sind jedoch Hamann und Herder. Bei alledem bleibt eine Frage bestehen. Wäre Übersättigung mit Vernünftelei die Ursache, dann hätten die Alten den Anfang machen müssen, aber diese waren meistenteils zu unlebendig. Es gibt also keine andere Lösung, als daß die Natur nach dem Gesetze der Periodizität von selbst Ausgleiche schafft, daß auf ein Zeitalter der Vernünftelei die Gegenwirkung eintritt. Es sind ja mit der vorherrschenden Richtung keineswegs alle einverstanden; die „Sonderlinge" tragen dazu bei, daß die Unterströmung zum Siege gelangt. Genug, der Boden war bereitet, die Saat schoß kräftig in die Halme, bis der Meltau eintrat, das Überschüssige vernichtete und neue Bildungen notwendig machte.

In der „Vorrede zur ersten Auflage" sucht sich Schiller wegen des Grassen, Ungeheuerlichen des Stückes zu rechtfertigen: „Wer sich den Zweck vorgezeichnet hat, das Laster zu stürzen und Religion, Moral und bürgerliche Gesetze an ihren Feinden zu rächen, ein solcher muß das Laster in seiner nackten Abscheulichkeit enthüllen und in seiner kolossalischen Größe vor das Auge der Menschheit stellen — er selbst muß augenblicklich seine nächtlichen Labyrinthe durchwandern — er muß sich in Empfindungen hineinzuzwingen wissen, unter deren Widernatürlichkeit sich seine Seele sträubt." Diese Mitteilung des „Verfassers an das Publikum" entsprach zunächst einem Wunsche Dalbergs; aber sie deckt doch auch eine andere Beziehung auf. Eine kurze Vorbemerkung ist notwendig. Stäudlin, sein ehrgeiziger Rivale, urteilt, allerdings mit bösem Blick, über Schiller in einem Briefe an Bodmer: „Sein Charakter ist wie seines Karl Moor. Ein wilder, stolzer Geist, der keinen neben sich dulden will — also auch mich nicht." Andrerseits war Karoline von Wolzogen bei der ersten Begegnung mit Schiller darüber erstaunt, „daß ein so gewaltiges und ungezähmtes Genie ein so sanftes Äußere haben könne".[1] Sie hatte sich ihn als genialen Kraftmenschen vorgestellt. Aber der Titan entäußert sich durch seine Schöpfungen eines Teiles der Urkraft, des Chaotischen, das in ihm tobt und nach Verwirklichung drängt; die Aussprache beruhigt. In der Tat ringen in dem jugendlichen Schiller die gegensätzlichsten Mächte miteinander: wildes Ungestüm, das sich an den gewaltsamsten Ausbrüchen elementarer Kraft berauscht, Aufstreben zur Höhe, sanfter und zarter Menschensinn, also, geschichtlich gedeutet, der Geist der Renaissance und der Humanität. Dazu kommt noch ein drittes. Schiller ist auch der Erbe des philosophischen Ertrags des Jahrhunderts. Auch hier wirkt ein Ursprüngliches mit, woraus sich dann später die Grundrichtungen seines Ich mit Bestimmtheit entwickeln: der „intuitive" und der „spekulativische" Geist.

Als Grund- und Hauptbuch philosophischer Belehrung waren in der „Herzoglichen Militär-Akademie" — diesen Namen führte die Schule von

1) Julius Hartmann, Schillers Jugendfreunde, Stuttgart 1904, Cotta.

1775—1781, dann „Hohe Karlsschule" — Adam Fergusons „Grundsätze der Moralphilosophie"[1]) eingeführt. Eine verwässerte Zusammenstellung von Gedanken Shaftesburys, mit allen möglichen sonstigen schottisch-englischen und anderen Zutaten, ein Buch, das trotzdem, wie Abel versichert, dem Wissenshunger des „Eleven" reiche Nahrung bot. Es ist wenig Neues darin enthalten, was nicht schon früher mitgeteilt wäre; einiges Wichtige sei erwähnt. Es gibt zwei Wege in den Wissenschaften, den einen zur „Erfindung", den andern zur „Belehrung". Die analytische Methode „ist die, nach welcher wir von der Beobachtung der Factorum zur Festsetzung allgemeiner Regeln fortschreiten. Die synthetische M. ist die, nach welcher wir von allgemeinen Regeln zu ihren besonderen Anwendungen fortgehen". Demnach sind auch zwei Arten von Beweisen möglich: „Durch einen Beweis a priori wird das Factum bewiesen aus dem Gesetz, durch einen Beweis a posteriori wird das Gesetz bewiesen aus dem Facto." Die Tätigkeit des Denkens, auch die Vorgänge im pflanzlichen und tierischen Leben, lassen sich nicht mechanisch erklären. Ferguson unterscheidet ferner zwischen natürlichen (Hunger, Durst usw.) und vernünftigen Trieben (Neigung zur Geselligkeit ...). „Tugend und Glückseligkeit sind ein und dieselbe Sache." Der auch aus Wolff bekannte Gedanke, der uns heutzutage merkwürdig genug anmutet, bildet die Ergänzung: „Der Mensch begehrt natürlicher Weise die Wohlfahrt seiner Nebengeschöpfe". „Liebe zum Mitmenschen" ist überhaupt ein hohes Gut. Ferner werden noch die Fähigkeiten des Geistes als „wirksame Kräfte" (potentiae activae nach Wolff) und die Beziehungen zwischen Körper und Seele dahin bestimmt: „Die Eigenschaften der Seele haben mit den Eigenschaften des Körpers keine Analogie, sie sind sogar einander entgegengesetzt und widersprechend." „Das, wodurch er (der Mensch) die Thiere übertrifft, heißt seine Seele." All diese Sätze sind insofern von besonderer Wichtigkeit, als Schiller frühzeitig zu ihnen Stellung nimmt, sie bekämpft oder sich dauernd zu eigen macht, indem er sie allmählich vertieft und mit neuem Inhalt erfüllt.

Die beiden Karlsschulreden (10. Januar 1779 und 1780), die Schiller — eine besondere Ehrung begabter Zöglinge — bei Festlichkeiten der Akademie, am Geburtstage Franziskas von Hohenheim, hielt, bewegen sich in dem Kreise höfischer Verherrlichung; „Damenreden". Karl Eugen hörte, wie sein erlauchtes Vorbild, der Sonnenkönig, gern von Tugend reden, und ein Schüler war wohl nicht berufen, ihm schubartsche Wahrheiten zu sagen. Man braucht dem jugendlichen Schiller also keinen Vorwurf daraus zu machen. Väterliche Fürsorge nach seiner Art ist Karl Eugen, Milde und Sanftmut Franziska nicht abzusprechen. In letzterer zumal sahen mit Schiller andere das Ideal der Weiblichkeit, weil ihnen ein zweites Vorbild fehlte. Es ist bemerkenswert, wieviel Rhythmisches, Anzeichen des Metrischen in den beiden Reden enthalten sind. Die Sätze,

1) Übers. von Chr. Garve 1772.

soweit sie nicht gedanklichen Inhalts sind, fließen melodisch dahin: „Irdische Belohnungen vergehen — Sterbliche Kronen flattern dahin." Eine Fülle von jugendlicher Gemütskraft strömt aus ihnen. Das ist nicht Mache oder Künstelei. Indem Schiller sich ein Ideal gestaltet, entschweben die vergänglichen Individuen, und nur ersterem gelten seine Worte. Auch im übrigen kündigen sich Eigenheiten seiner spätern Darstellungsweise an. Nicht von der Form der Antithese soll dabei die Rede sein, auch Goethe verwendet sie, wie man mit Recht hervorhob. Aber dieses Anschwellen des Gefühlsinhalts bis zu einem Gipfel, dem alles zustrebt, das ist charakteristisch; dramatisch belebter Vortrag. Sturm- und Drangsprache ferner, in mancher Hinsicht erstaunlich modern. Das Auflösen der festen, schweren Perioden, wie sie vordem üblich waren, in Ausrufe, die kurzen, oft abgebrochenen Sätze, die häufige Verwendung von Rufzeichen und Gedankenstrichen: die kleine Welt verwandelt sich in einen Zauberkreis, und der Mensch mit dem „Ameisenblick" kann nur staunen, stammeln. Und wer die Reden mit empfänglichen Sinnen liest und die besonderen Personen dabei vergessen kann, wird sich dem Eindruck nicht entziehen können. Sie unterscheiden sich doch von den übrigen Karlsschulreden und bilden die Vorbereitung zu den „Philosophischen Briefen". Auch Lebensgedanken kündigen sich an. „Erhabenste Liebe — erhabenste Tugend! Erhabner nichts unter hohem bestirntem Himmel vollbracht!" Ferner wird die „Tugend" als Preis des Kampfes hingestellt. Das lenkt in Shaftesburys Bahnen ein, an den er später noch von höherer Warte aus anknüpft: „Wo ist Verdienst ohne Mühsal? Wo Tugend ohne Kampf, ohne Streit mit den Feinden, die sich innen sowohl als außen erheben?"[1]) Sieg der „Weisheit" über „allzuviel Güte" fordert Schiller, und pathetisch ruft er aus: „Ich verwerfe sie ganz — Sie ist nicht Tugend!" Das ist jugendliche Höhenvorstellung von den Menschen, Erfülltheit mit erhabenem Streben, das sich dem Geleise stoischer Selbstüberwindung zukehrt. Mark Aurel gilt als der „größte unter den Fürsten der Vergangenheit". Liebe und Weisheit, das ist der Grundzug der ersten Rede, begründen das Wesen des vollkommenen Menschen. Keinen größeren Gedanken konnte Schiller oder kann die Gegenwart an seine Stelle setzen, wenn allgemeine Gültigkeit in Betracht kommt. Der zweiten Rede „Die Tugend in ihren Folgen betrachtet", liegen Leibnizsche Lehren zugrunde, von der Vollkommenheit und Geschlossenheit des „Weltsystems". Wer sich der Pflicht, an den Aufgaben des Ganzen mitzuwirken, entzieht, „macht sich des schändenden Namens von Laster schuldig". Man kann die Seele dieses deutschen Jahrhunderts nicht verstehen, wenn man nicht fort und fort an die aufstrebende Richtung, an den Grundsatz der Selbsterziehung, der Förderung der Gesamtheit denkt. Zu Eingang verkündigt Shaftesbury, was noch Schiller in dem Aufsatz über naive u. s. Dichtung berücksichtigt, was mit unverminderter Kraft in die neue Zeit hinüberhallt:

1) Die Moralisten (Philos. Bibl., Bd. 111, S. 101).

„Unter den Menschen ist es so, daß einige (?) durch Not an die Arbeit gebunden sind, während andere durch die Mühe und Arbeit der unter ihnen Stehenden mit allem im Überfluß versorgt werden. Wenn nun bei den Höherstehenden und bequemer Lebenden an Stelle der gewöhnlichen schweren Arbeit nicht irgendeine andere passende und angemessene Beschäftigung tritt; wenn sie, anstatt sich bei irgendwelcher Arbeit anzustrengen, die ein für die Gesellschaft gutes und rechtschaffenes Ziel hat (wie etwa Wissenschaft, Literatur, Kunst, Politik, Haus- und Landwirtschaft oder dgl.) — wenn sie statt dessen ganz verabsäumen, sich eine Beschäftigung, eine Pflicht zu suchen, und müßig, träge und untätig dahinleben: so muß dies mit Notwendigkeit die größte Nachlässigkeit, ja Liederlichkeit hervorbringen, muß die Gefühle gänzlich zerrütten und endlich in die allerseltsamsten Regellosigkeiten ausbrechen."[1]) Sehr zeitgemäße Gedanken in unserem die „Drohnen" von sich weisenden Jahrhundert. So urteilt der „Aristokrat" Shaftesbury. „Weises Wohlwollen" — einen Gesamtbegriff gibt es noch nicht, außer σωφροσύνη — setzt Schiller in der zweiten Rede für „Liebe" und „Weisheit" ein; er ist auf der Suche nach der Einheit. Und doch schlägt sein Herz in Liebe. Ferguson fällt ein treffendes Urteil von unvergänglicher Geltung: „Spötter sind selten der Bewunderung oder der Liebe fähig." Man lese Schillers Worte und lehne sie dann in rationalistischer oder sonstiger Befangenheit ab, nur nicht mit dem Anspruch auf allgemeine Zustimmung: „Liebe ist der zweite Lebensodem in der Schöpfung; Liebe das große Band des Zusammenhangs aller denkenden Naturen. Würde die Liebe im Umkreis der Schöpfung ersterben, — wie bald — wie bald würde das Band der Wesen zerrissen sein, wie bald das unermeßliche Geisterreich in anarchischen Aufruhr dahintoben." „Das mächtige Gesetz der Anziehung." Dies sind keine nachgesprochenen Redensarten, sondern aus dem Herzensgrund dringende Bekenntnisse. Nur Äußerlichkeit kann den Atem des Lebens verkennen. Die erhabenste Stelle aus R. Wagners Tristan und Isolde enthält die Höhe dieser Weltauffassung: „Stürb' ich nun ihr, der so gern ich sterbe, wie könnte die Liebe mit mir sterben, die ewig lebende mit mir enden?" (2. Aufzug). Platos Gedankenwelt, wenn auch teilweise getrübt und umgestaltet, ging der Zeit nicht verloren. Phantastische Sprüche, entlehnte Phrasen mag es nennen, wer in Einseitigkeit und Intellektualismus erstarrt ist, wen das Leben enttäuscht hat. Wir wollen dem jugendlichen Schiller im Sinne der Jugend und dessen, was sie vor allem Greisenhaften voraushat, gerecht zu werden versuchen. Nur einiges, was spätere Zusammenhänge andeutet, sei noch erwähnt: der Kampf gegen den Materialisten in seiner plattesten Art, La Mettrie, und gegen den untiefen, sich selbst mit unleidigem Hochmut immerfort beweihräuchernden Voltaire; ferner wird die gegenseitige Einwirkung der „Monaden" angenommen. All das sind nicht etwa Ausgeburten jugendlicher „Eitelkeit" oder

1) Untersuchung über die Tugend (Philos. Bibl., Bd. 110, S. 86 f.).

leeren Überschwangs, sondern Vorahnungen oder (nach Goethe) Antizipationen der Seele. Um die zwanziger Jahre, zumeist schon vorher, in der Blüte des Lebens — oder soll dies erst in der Zeit der Verkümmerung erfolgen? — meldet sich die Wesenheit des Menschen an.

Von der ersten Dissertation Schillers „Philosophie der Physiologie" (1779), die von der Prüfungskommission abgelehnt wurde, so daß man ihn noch ein weiteres Jahr in der Akademie festhielt, ist uns leider nur ein Bruchstück erhalten, das gerade an einem wichtigen Punkte abbricht. Nur Wesentliches und Folgenreiches hebe ich hervor; zunächst einiges über Begriffe, die auch im Ästhetischen eine Rolle spielen. Vorstellung ist das Bewußtsein des „Zustandes eines äußeren Wesens", Empfindung (d. h. Gefühl) des „eigenen Zustandes" (§ 11). Diese Anschauung haben wir bei Leibniz, Baumgarten u. a. kennen gelernt. Lebensgefühl wird zum Hauptwort der Ästhetik seit dem Sturm und Drang. Damit treten auch andere Begriffe in neue Schattierung. Liebe ist „Verwechslung meiner selbst mit dem Wesen des Mitmenschen". Ich freue mich mit ihm und leide mit ihm, auch letzteres ist nicht ohne „Vergnügen", weil ich „sein Leiden von ihm wende", die Glückseligkeit des Nächsten fördere. Später faßt Schiller das Problem tiefer.[1]) Und „Mitleiden"? Ein „Affekt, gemischt aus Wollust und Schmerz. Schmerz, weil der Nebenmensch leidet. Wollust, weil ich das Leiden mit ihm teile, weil ich ihn liebe". Obwohl es sich hier nicht um die Kunstauffassung handelt, sei doch das Verhältnis zu Lessing geklärt; zwischen ästhetisch und wirklich zieht Schiller in dieser Zeit keine Schranke. In der Hamb. Dr. (74 ff.) behandelt er Mitleid in engstem Zusammenhang mit Furcht, d. h. er fordert gesteigertes Mitleid mit dem anderen, so daß sich uns die Vorstellung aufdrängt, wir könnten „selbst zum bemitleideten Gegenstand werden". Dies erfolgt „vermöge" der „Substitution". Es ist nun klar, daß die Furcht, wenn tatsächlich entstehend, jede Illusion vernichtete. Aber an diese Endstufe des Naturalistischen denkt Lessing gar nicht. Das einzige Wort „können" verbietet die Annahme. Seine Einseitigkeit erklärt sich aus dem Bestreben, zwischen Aristoteles und Dubos vermitteln zu wollen. Er haftet an dem „Objekt", indem er Mitleid mit dem anderen fordert, er bestrebt sich, dem Subjektiven gerecht zu werden, indem er eine Beziehung dazu herstellt. Schiller hebt nun schon hier den Anteil des Ich ungleich schärfer hervor; ich erlebe mich in dem anderen; Lebensgefühl. Bestimmter macht sich dies in dem Aufsatz „Über das gegenwärtige teutsche Theater" (1782) geltend. „Verdienst genug, wenn hie und da ein Freund der Wahrheit und gesunden Natur hier seine Welt wiederfindet, sein eigen Schicksal in fremdem Schicksal verträumt... Ein edles unverfälschtes Gemüt fängt neue belebende Wärme vor dem Schauplatz — beim rohern Haufen summt doch zum mindesten eine verlassene Saite der Menschheit verloren noch nach."

1) Vgl. Über Anmut und Würde.

Die damalige Zeit bemühte sich, die Wechselwirkung zwischen zwei Monaden (gegen Leibniz) und die Beziehungen zwischen der sinnlichen und geistigen Natur aufzuklären, bis man sich neuerdings mit der Annahme eines „psychophysischen Parallelismus" beruhigte. „Physiologen wie Bonnet und Haller, empirische Psychologen wie Tetens, ästhetisirende Philosophen wie Sulzer und Garve suchten übereinstimmend die Bewegungen des Geistes in den Fibern des Körpers, die Einflüsse der Sinne und Nerven auf die Thätigkeit der Seele darzutun" (Twesten). Schiller verwendet nun den Schulbegriff „Nervengeist" oder „Mittelkraft", im Gegensatz zu seinem Lehrer Ploucket, der diese Verbindung „mediante deo" (nach Leibniz) herstellt.[1]) Die Umwandlung von Reiz und Empfindung in Bewußtheit bleibt heute wie ehedem ein Rätsel, nur sind die Erklärungsversuche anders geworden.

Wir haben schließlich noch die Vorgedanken späterer Entwicklung anzudeuten. „Gottgleichheit ist die Bestimmung des Menschen. Unendlich zwar ist dies sein Ideal: aber der Geist ist ewig. Ewigkeit ist das Maß der Unendlichkeit, d. h., er wird ewig wachsen, aber es nie erreichen." Das könnte in einer der letzten ästhetisch-philosophischen Schriften Schillers stehen, aber er urteilt hier im Sinne der Zeitrichtung, des rationalistischen Glaubens. Ferguson gibt die Tonleiter dazu: „Um dieser Ursache willen, ist der Zustand einer Seele, die bis zu dem Grade erleuchtet ist, daß sie begreift, was der Gegenstand und was die Absichten der göttlichen Vorsehung im Ganzen sind, unter allen übrigen der ergötzendste." Dieser Satz gefällt Chr. Garve am besten, auch die Erinnerung an Lessing drängt sich auf.

Fast die ganze Reihe der Gedanken, die Schiller späterhin beschäftigten und nach Klärung rangen, bahnt sich an. Nur das Verwandte übt starke Anziehungskraft; aber daneben schwanken doch auch andere Möglichkeiten durch seine Seele und suchen feste Wurzeln zu schlagen. In dem jugendlichen Schiller sind nicht nur erdüberwindende Strebungen wirksam, zwei Seelen wohnen in seiner Brust. Einige Jahre später sehen wir ihn vor die Entscheidung gestellt. Das endgültige Ziel deutet er seherisch in der zweiten Karlsschulrede an: „So kann das jugendliche Feuer eines brausenden Geistes durch den bedachtsamern Ernst des reifern Mannes milder und mäßiger werden." Zwar denkt er hier an zwei verschiedene Personen, aber es gibt auch widerspruchsvolle Naturen in demselben Ich. In der Vorrede zur zweiten Abhandlung nimmt er (mit Sulzer) Partei gegen die „fanatischen" Verfechter der reinen Geistigkeit, die zurzeit das Feld beherrschen, und wahrt der „tierischen Natur", dem Sinnenleben und dem Körper, seine Rechte. Wir kennen Ähnliches schon aus Baumgartens Metaphysik. In einer Linie, trotz aller Abweichungen, erstreckt sich die Entwicklung bis zur Höhe der deutschklassischen Anschauung, der Gleichgewichtslage zwischen „Geist" und „Materie", zwischen Sub-

1) Näheres in der Besprechung des Goetheschen Aufsatzes „Bildungstrieb".

jekt und Objekt. Die Stellung der Frage und ihre Beantwortung gibt die Richtung seiner Lebenstätigkeit an. Aufrichtig bewundert er die Vorbilder stoischer Größe; „aber dessen ungeachtet ist es doch nichts mehr als eine schöne Verirrung des Verstandes, ein wirkliches Extremum, das den einen Teil des Menschen allzu enthusiastisch herabwürdigt und uns in den Rang idealischer Wesen erheben will, ohne uns zugleich unserer Menschlichkeit zu entladen". „Reine Geister" wären als unkörperlich zu denken, der wirkliche Mensch ist ein sinnlich-geistiges Ganze. Die Idee der schönen Seele, keine neue Errungenschaft, deren Wesen Schiller später am tiefsten erfaßt, sowie der Unterschied zwischen dem „Idealisten" und dem „Realisten" liegen hier schon im Keime vorgebildet. Es ist einer der Grundirrtümer, Schiller von vornherein und überhaupt als weltfernen Träumer zu bezeichnen. Der schwäbische Stamm im allgemeinen, darin behält Weltrich recht, ist erd- und urwüchsig, zugleich aufstrebend, dem Höchsten zugewandt, und Schiller bildet keine Ausnahme. Widersprechende Eigenschaften, wie zu erklären? Das überlasse ich anderen. Die Natur gefällt sich in Widersprüchen. „Ich will nicht behaupten, daß das Klima die einzige Quelle des Charakters sei", diese Behauptung schränkt Schiller ein. Auch die Frage der Physiognomik, die seit Winckelmann erhöhte Bedeutung gewann, zieht Schiller in den Kreis seiner Berechnung. Er bringt alles vor, was ihn seelisch beschäftigt. Lavater hatte gelegentlich seines Aufenthaltes in Stuttgart (1774), als Vorgänger Lombrosos, einen harmlosen Zögling für eine Verbrechernatur erklärt, unter dem Spott der bösen Jugend. Schiller zahlt ihm nun heim: „Wer die launichten Spiele der Natur, die Bildungen, mit denen sie stiefmütterlich bestraft und mütterlich beschenkt hat, unter Klassen bringen wollte, würde mehr wagen als Linné, und dürfte sich sehr in acht nehmen, daß er über der ungeheuren kurzweiligen Mannigfaltigkeit der ihm vorkommenden Originale nicht selbst eines werde." Seelisches oder geistiges, animalisches Leben drückt sich in der äußeren Bildung aus. Wer dies leugnet, spricht der bildenden Kunst das Urteil. Wirksame Anschaulichkeit, die Schiller den einzelnen Möglichkeiten verleiht: „Heldenmut und Unerschrockenheit strömen Leben und Kraft durch Adern und Muskeln, Funken sprühen aus den Augen, die Brust steigt, alle Glieder rüsten sich gleichsam zum Streit." Hier deutet er auch das an, was seiner Natur ferner liegt, das Hinausstreben in unbegrenzte Fernen: „Das Gefühl der Unendlichkeit, die Aussicht in einen weiten offenen Horizont, das Meer u. dgl. dehnt unsere Arme aus, wir wollen ins Unendliche ausfließen. Mit Bergen wollen wir gen Himmel wachsen" (Höhenrichtung), „auf Stürmen und Wellen dahinbrausen..." Ein Vertreter der reinen Einfühlungstheorie könnte sich nicht packender aussprechen. „Der zur Fertigkeit gewordene Affekt" kann auch zum „dauernden Charakter", „deuteropathisch", „organisch" werden. „In diesem Verstande also kann man sagen, die Seele bildet den Körper, ohne ein Stahlianer zu sein." Dagegen hat „eine untätige und schwache Seele... gar keine Physiognomie, wenn

nicht eben der Mangel derselben die Physiognomie der Simpel ist". Lauter Bausteine zu künftigen Lebensanschauungen; es ist erstaunlich, wieviel ein hochbegabter Mensch als „Antizipation" schon von dem Kommenden vorwegnimmt. Es gibt unwillkürliche (unbewußte) Bewegungen, willkürliche Gebärden, daneben eine Verbindung beider, und alle drücken sich irgendwie aus. Mehr wissen auch wir nicht zu sagen. Ein köstlicher Einfall ist und bleibt es, daß Schiller eine medizinisch-philosophische Abhandlung reichlich mit Dichtersprüchen ausstattet, darunter mit einer Stelle aus einer „englischen" Tragödie, Life of Moor .. by Krake. Starkes Selbstbewußtsein, der Geist dessen, der sich als Schöpfer eines großen Werkes fühlt, spricht aus den Zeilen. Angriffe, die teilweise auf Mißverständnissen beruhen (gegen Haller), wechseln mit spöttischen und verletzenden Wendungen („medizinische und metaphysische Donquixotte", die „reizbaren Seelen der Schriftlichtoten"). Kein Wunder, daß sich die Prüfenden zum Teil darüber aufhielten; sie hätten sich ähnlicher Worte bedienen können, wie sie die Dänische Gesellschaft der Wissenschaften 1840 an Schopenhauer richtet: Neque reticendum videtur, plures recentioris aetatis summos philosophos tam indecenter commemorari, ut justam et gravem offensionem habeat.

Gewiß verdankte Schiller in der Wissenschaft der Schule und der eigenen Beschäftigung das meiste; aber alle Anregung ist umsonst, wenn sie nicht in fruchtbares Erdreich fällt, einem innewohnenden Bedürfnis entgegenkommt. Der Akademie ist der Vorzug nicht abzusprechen, daß sie vielseitigen geistigen Interessen Nahrung bot. Abgesehen von seinem Fachstudium „hörte Schiller bei Professor Schwab Logik, Metaphysik und Geschichte der Philosophie", bei Abel „Psychologie, Ästhetik, Geschichte der Menschheit und Moral", welch letztere ihn besonders anzog.[1]) Unter Leitung Nasts las er Homer in der Urschrift, zumeist jedoch nach der Bürgerschen Übersetzung. Der frischeste und beliebteste Lehrer war und blieb Abel; eine Zeitlang wurde er durch den strengen Wolffianer Ploucquet ersetzt. Abel besitzt einige Verwandtschaft mit Sulzer, gleich diesem unmittelbare Gemütskraft, ohne seine Zugehörigkeit zu den Rationalisten zu verleugnen; auch seiner philosophischen Richtung nach ist er „Eklektiker auf Leibniz-Wolffscher Grundlage, mit der er Ergebnisse der schottischen Philosophie verband". Er hat im besonderen dadurch, daß er Schiller in die neue Welt Shakespeares einführte, dauernde Wirkung auf ihn ausgeübt und war ihm auch nach Aufhebung der Karlsschule als Professor in Tübingen (seit 1790) in treuer Freundschaft zugetan. Ihm verdanken wir ferner ein Urteil über die Begabung des jungen Schiller: „Goethe schildert in ‚Meisters Lehrjahren' den Einfluß, den das Lesen Shakespeares auf Meisters Bildung hatte; gewiß war der Einfluß dieses unbegreiflichen Genies noch größer auf einen Jüngling, dessen Geist, obwohl nicht gleicher Größe, aber doch einige Verwandtschaft mit dem Geist des Engelländers

1) Nach einer Mitteilung Abels.

hatte." Die sonstigen Zensuren, z. B. beim zweiten Landexamen, daß er nicht ohne Glück auf dem Pfade der Wissenschaft vorwärts schreite, lauten weniger günstig, doch beziehen sie sich mehr auf Fachkenntnisse. Die eigentliche Liebe und die Leidenschaft Schillers waren längst schon die Dichter. Hierin bedurfte er keines Ansporns, weil es sich um ein Lebensinteresse handelte. Der Besuch Goethes in der Militärakademie am 14. Dez. 1779 wurde zu einem Ereignis; zum erstenmal kreisten sich ihre Bahnen, ohne daß wohl der vergötterte Meister des Götz und Werther den „schlanken Eleven" „mit dem rötlichten Haare .., dem tiefen, kühnen Adlerblick" beachtete. Daneben beschäftigte er sich mit empfindsamen, schwermütigen Dichtern (Kleist, Haller; Young, Ossian), ganz besonders aber mit tragischer Poesie (Gerstenbergs Ugolino, Lessing, Klingers Zwillinge, Leisewitz' Julius von Tarent u. a.). Gleichwohl war er kein heißhungriger Vielleser. Seine Empfänglichkeit für echte Dichtung äußert sich darin, daß er in Klopstocks Ode „Mein Vaterland" die der Zeile: „Ich liebe dich, mein V." folgenden Verse durchstrich. Sie waren ihm zu kühl, zu prosaisch nüchtern.

Das gewaltige Werk, das diesen Widerstreit zwischen starker, unbändiger Gemütskraft und „Tugend", der beiden in ihm ringenden Naturen, zum Ausdruck bringt, sind „Die Räuber". Mit einem Schlag wurde Schiller zum „berühmten" Mann, von den einen als der deutsche Shakespeare gepriesen, von den anderen als eine Art gefährlichen Aufrührers verschrien, sicherlich der Abgott der Jugend. John G. Robertson, der mit vielen die Jugenddichtungen über die späteren Leistungen Schillers stellt, nennt das „Schauspiel" one of those intuitive works of genius which appear sporadically in a nation's history, ein Werk von europäischer Bedeutung, von ungeheurer Kraft und Lebensfülle, wie selbst der unduldsamste Realist zugeben müsse.[1]) Schillers weniger glückliche Jugend, fügt er hinzu, sei die beste Schule und Vorbereitung dazu gewesen. Die Karlsakademie war militärisch organisiert, jeder Zögling aufs strengste überwacht, durch kleinliche Vorschriften umschnürt, so daß der selbständigen Entwicklung wenig Spielraum blieb, ein Wille, und zwar nicht immer der beste, galt als Gesetz. Das Charakterbild Karl Eugens, des merkwürdigen Fürsten, der mit Ausbrüchen tyrannischer Willkür zeitweise fast väterliches Wohlwollen verband, ist von Schiller selbst nicht einheitlich entworfen und pflegt noch heutzutage teils mit zu düsteren, aber auch mit helleuchtenden Farben ausgestattet zu werden. Sein Befehl, der Eleve Schiller solle das Dichten unterlassen, ist freilich ein gewaltsamer Eingriff in das Leben eines bedeutenden Menschen, aber Karl Eugen wollte keine ungebärdigen Dichter, sondern tüchtige, willfährige Beamte heranbilden, und die Poesie betrachtete er rokokomäßig als zu höfischer Zier und zu Unterhaltung bestimmt. Von seiner Seite konnte Schiller kein Verständnis und keine Förderung erwarten. Und hierin

1) Schiller, Edinburgh und London 1905, William Blackwood.

liegt die Wurzel des Mißverhältnisses. Einem Dichter von dieser tragischen Gewalt und dieser über alle Dämme flutenden Gefühlswucht wurden die Räume der Akademie und — der Umwelt zu eng. Kaum erinnert ein oder das andere Wort an Schulerfahrungen, z. B. „Soll ich mich dadurch gängeln lassen, wie einen Knaben"? (I 1). Der ganze Sturm der Entrüstung entlädt sich über die Gebundenheit der Zeit, in der kraftvolle Naturen ersticken müssen, Ekel über die Pygmäenmenschen erfaßt Karl Moor, wenn er in seinem „Plutarch von großen Menschen liest". Die drei letzten Jahrzehnte, ja über die Wende des Jahrhunderts hinaus, durchhallt die Klage über die Jämmerlichkeit der örtlichen und zeitlichen Umgebung, die dem einzelnen ungesunde Keime einimpfe, ihn in Irrtümer verstricke. Die Welt mit besseren Menschen wäre ein Paradies. Eines dieser Anklagestücke sind Die Räuber. Vermoderung, Sumpf; die Schlechten triumphieren über die Guten. Mit Götz von Berlichingen ist das Drama hierin verwandt, aber es ist kraftvoller, von verstärkter tragischer Gewalt, sicherer gefügt in seinem Organismus, ohne die brüchige Stelle (Entschluß zur Teilnahme am Bauernkrieg), über die man nur schwer hinwegkommt. Die einzelnen Personen ordnen sich dem Willen des Ganzen unter. Von packender Wirkung ist die Gestalt des Franz, „idealisiert" in seinem Charakter — denn „der Teufel, idealisiert, müßte moralisch schlimmer werden"[1] —, erschütternd der Ausbruch des Verfolgungswahns. Nur einem so schwächlichen, greisenhaften Vater gegenüber kann er seine Künste spielen lassen. Von ergreifender Wirkung sind einzelne Teile, z. B. die Heimkehr Karl Moors, tiefen Einblick in Menschenschicksale verrät die Darstellung seiner inneren Umwandlung, wie er sich allmählich bewußt wird, daß die Menschen anders sind, als er sich diese vorstellt. Damit hat Schiller ein Stück seiner eigenen Seelengeschichte vorgedeutet. Unsre Aufgabe beschränkt sich darauf, die Lebensbeziehungen zu seiner menschlichen und künstlerischen Entwicklung hervorzuheben; doch sei noch einiges zuvor erwähnt. Die Anregung erfuhr er durch eine Erzählung Schubarts „Zur Geschichte des menschlichen Herzens", Einwirkungen von Shakespeare, Goethe, ferner von Klinger (Die Zwillinge), Leisewitz (Julius von Tarent), Gemmingen; trotzdem ist es eine selbsteigene Leistung, die er, zumeist nächtlicherweile, mit fiebernden Pulsen schuf. Seit dieser Zeit hat kein Dichter mehr seinen Siegeszug mit einer solchen Kraftleistung begonnen. Erstaunlich ist der Sinn für das Bühnenwirksame, die Kunst der Beherrschung der Massen, der Aufbau der Szenengruppen und ihre Verknüpfung zu einem Ganzen. „Mit großer Geschicklichkeit und Sicherheit werden wir sogleich in medias res versetzt. Hier kann man nicht schulmäßig „Exposition", „erregendes Moment", „Anfang der Handlung" scheiden; die erste Szene gibt nun alles zugleich" (Otto Harnack). Auch das ist ein Vorzug. Kein echter Dichter beginnt mit einer programmatischen Darlegung, jede große Tragödie setzt mit lebendiger

1) Bemerkungen Schillers zu Körners Aufsatz über die Musik (1795).

Handlung ein (vgl. König Lear). In Ibsenschen Stücken zieht sich die sog. Exposition bis in die letzten Aufzüge fort. Erlernbare Kunstgriffe sind für Talente. Goethe nennt „das den besten dramatischen Stoff, wo die Exposition schon ein Teil der Entwicklung ist"[1]), Schiller stimmt, unter gewissen Einschränkungen, bei. Es wäre zu wünschen, daß man jedes große Drama als ein Besonderes, ein Ganzes unter möglichster Ausschaltung von Kunstbegriffen behandelte; sonst leidet die „innere Form" Schaden. Den richtigen Weg deutet, wenn auch in einer naturwissenschaftlichen Frage, Goethe an. In der Besprechung der Principes de Philosophie zoologique (1830—32) urteilt er, von dem „Antagonismus" zwischen dem analytischen und synthetischen Verfahren ausgehend: „Die Organe komponieren sich nicht als vorher fertig, sie entwickeln sich aus und an einander zu einem notwendigen, ins Ganze greifenden Dasein."

Es wird und ist an Schillers Räubern vieles ausgesetzt worden. Den einen stört das vermeintliche oder tatsächliche Hinarbeiten auf den „Effekt". Dieser Vorwurf sagt nicht viel, solange es sich nicht um Mache und äußerliches Blendwerk handelt. Der tragische Dichter muß den Zusammenhang mit den Zuschauern herstellen, auch bei Shakespeare ist dies der Fall; kühle Zurückhaltung schafft nicht die Stimmung, das Hin und Her zwischen Bühne und Publikum. „Die Aufgabe ist, auf eine versammelte Volksmenge zu wirken, ihre Aufmerksamkeit zu spannen, ihre Teilnahme zu erregen. Der Dichter hat also einen Teil seines Geschäfts mit dem Volksredner gemein"[2]) (A. W. Schlegel). Dasselbe meint Schiller: „Der Dichter muß, wenn ich so sagen darf, sein eigener Leser, und wenn er ein theatralischer ist, sein eigenes Parterre und Publikum sein."[3]) Worte, die leicht Mißverständnis erregen und doch im Kern richtig sind. Auch Shakespeare kennt das Geheimnis der Bühnenwirkung und beherrscht diese Kunst mit vollendeter Meisterschaft. Man hat, Goethes Iphigenie oder Tasso als Muster aufstellend, „intime" Wirkungen gefordert, aber gerade die echtesten Tragödien sprechen dagegen. Auch Stürme und Gewitter sind keine „intimen" Erscheinungen. Wie klar sich Schiller frühzeitig über den rechten Weg und die Gefahr eines Abwegs war, bezeugen zwei Stellen aus einem Briefe an den Schauspieler Friedr. Schröder: „Außerdem glaube ich überzeugt zu sein, daß ein Dichter, dem die Bühne, für die er schreibt, immer gegenwärtig ist, sehr leicht versucht werden kann, der augenblicklichen Wirkung den dauernden Gehalt aufzuopfern, Classicität dem Glanze — vollends wenn er in meinem Fall ist und noch über gewisse Manieren und Regeln sich nicht bestimmt hat." Die Ergänzung: „Besser ist es immer, wenn der erste Wurf ganz frei und kühn geschehen kann u. erst beim Ordnen und Revidiren die theatralische Beschränkung u. Convenienz in Anschlag gebracht wird. Auf diese Art

---

1) An Schiller, 11. April 97.

2) Vorlesungen über dram. Kunst und Lit., 2. A., Heidelberg 1817, I S. 46.

3) An Reinwald, 14. April 83 (I S. 115).

glaube ich lassen sich Kühnheit u. Wahrheit mit Schicklichkeit und Brauchbarkeit vereinigen."[1]) Manches Rohe, Unbändige, jugendlich überschwengliche und Ungereifte in den Räubern kann, letzteres besonders von der Warte höheren Alters aus, abstoßen, wie es schon auf den nachitalienischen Goethe wirkte. Die Anschauung J. Minors besteht jedoch zu Recht: „Das ist das echte tragische Pathos, ohne welches es keinen Tragiker gibt. Man mag über diese Kraftstellen in Schillers Räubern spotten und die Achsel zucken, so viel man will: sie sind doch die Klauen des Löwen."[2]) Von der gewaltigen Wirkungskraft der Räuber legt das erst neuerdings bekannt gewordene Urteil eines Zeitgenossen unmittelbares Zeugnis ab. „Da tritt ein junger Mann auf, der mit dem ersten Schritt schon Caravanen — von Theaterschriftstellern hinter sich schleudert. Wenn der nicht époque macht für unsere Nationalbühnen ..." Nachher ist „von einem neuen Producte des teutschen Witzes" die Rede, „an dem nächstens viele Kleinmeister, wie Zwergen, hinaufgaffen werden".[3]) Eine verblüffend echte Voraussage. Das Räuberunwesen nahm in den Köpfen der Dichter und auf den Theatern selbst überhand. Der Eindruck der ersten Aufführung der Räuber in Mannheim war überwältigend, und lange Zeit fand kein ähnliches Ereignis auf deutschen Bühnen statt.

Was Schiller nachher oder gleichzeitig dichtete, tritt daneben zurück. Professor Balthasar Haug, selbst ein Dichter, hat einige seiner Jugendgedichte („Der Abend", „Der Eroberer") in das von ihm herausgegebene „Schwäbische Magazin" (1776—77) aufgenommen und daran die Bemerkung geknüpft, daß der Verfasser schon „gute Autores gelesen" und „mit der Zeit os magna sonaturum bekommen" werde. Klopstock und Haller stehen Pate, doch sind beide Gedichte auch heute noch lesbar. Mit Recht nimmt man neuerdings gerade auf diese ersten Leistungen Rücksicht. Schiller ist kein Wunderkind, das schon in der Wiege dichtet. Das Glückwunschgedicht zum Neuen Jahre (1773) ist unselbständig. „Es sind Reime, wie sie jeder sprachlich befähigte Knabe zu Stande bringt" (Weltrich). Die Gefühlskraft entfacht sich erst mit dem Erwachen der physischen und seelischen Kräfte. Seine Kunst nähert sich der Wirklichkeit in der Darstellung ergreifender Seelenvorgänge, doch bevorzugt er auch hier das Ungewöhnliche, Außerordentliche. Den stärksten Eindruck machen wohl drei Gedichte, Die Kindesmörderin (1780/81), Der Flüchtling, ferner Die Schlacht (Anthologie auf das Jahr 1782). Lauter Sturmgedichte. Von Pest und Hungersnot, von entsetzlichen Taten und Leiden hallt und schallt es allerorts. Die Originalgenie zerrten in den Vordergrund, was dem Vernünftler ein Gruseln erweckte. Am überschwenglichsten muten uns die Lauraoden an. Überhaupt sind die Frauengestalten Schillers auch späterhin Ab- oder Ebenbilder seiner mannhaften Persönlichkeit oder Wunsch-

1) 18. Dez. 86 (I S. 320).
2) Schiller, I S. 353.
3) Zustand der Wissenschaften und Künste in Schwaben 1781—82.

gebilde. Zeitideen erwachen hier zu persönlichem Leben: die Liebe als kosmisches Prinzip, Liebes- und Todeswonne in Beziehung, Wiedererinnerung und ewige Vereintheit (Werthers Leiden!). Platonische und plotinische Gedanken leben in besonderer Färbung weiter. Alles treibt die Kraftflut seiner Seele ins Maßlose, daneben teilweise erstaunliche Sprachgewalt. Der sanfte Wieland wird zehnfach überboten, die Grazien und die Rationalisten ringen die Hände. Der jugendliche Schiller trug mehr als einen Keim von Heinse, Bürger in sich. Rohes, Derbes, Urwüchsiges neben leuchtend Aufstrebendem: eine dämonische Glut, sein „Sensorium" eine vulkanische Feueresse, die Rauch, Qualm, himmelstürmende Flammen in einem verschleudert. Schubart begrüßte den Dichter der „Anthologie" mit begeistertem Jubel, und er „hörte nicht Fesselgeklirr am wunden Arm".[1])

Gott gab ihm Sonnenblick,
Und Cherubs Donnerflug,
Und starken Arm zu schnellen
Pfeile des Rächers vom tönenden Bogen.

Schiller selbst hat sich später ziemlich wegwerfend über diese Gedichte geäußert, die „wilden Produkte eines jugendlichen Dilettantism, die unsicheren Versuche einer anfangenden Kunst" und eines ungeläuterten Geschmacks; aber er legt sie teilweise dem Publikum aufs neue vor, weil er „sich so wie alle seine übrigen Kunstgenossen vor den Augen der Nation und mit derselben gebildet hat; er wüßte auch keinen, der schon vollendet aufgetreten wäre".

Es beginnt die Leidenszeit Schillers, die sich in dem Mannheimer Aufenthalt, insbesondere 1782—84, bis zur Verzweiflung steigert, und zugleich nehmen die Jahre der Klärung ihren Anfang. Schillers Entschluß, aus Stuttgart zu fliehen, um im „Ausland" sich, seinem Genius zu leben, ist eine heroische Tat. Einspannung in kleinliche Verhältnisse oder freie Entfaltung genialer Kraft, keine andere Möglichkeit steht offen. Die Entscheidung ist ihm nicht leicht geworden. Als er am 22. Sept. 1782 mit seinem treuen Freunde Streicher gegen Mitternacht an der Linie der Solitude vorbeifuhr, erschien „das daselbst auf einer bedeutenden Erhöhung liegende Schloß mit allen seinen weitläufigen Nebengebäuden in einem Feuerglanze, der sich in der Entfernung von anderthalb Stunden auf das überraschendste ausnahm". Schiller konnte seinem Gefährten den „Punkt" zeigen, wo seine Eltern wohnten, und es überfiel ihn plötzlich nochmals das Bewußtsein der ganzen Schwere seines „gewaltsamen Schrittes", daß er „mit einem unterdrückten Seufzer ausrief: Meine Mutter!" Zum erstenmal kam er mit dem wirklichen, harten, erbarmungslosen Leben in nahe und nächste Berührung. Seine äußere Lebensgeschichte ist voll derselben Ruhelosigkeit wie die innere. Zuerst in Mannheim, dann im Oktober und November 1782 zu Oggersheim, hierauf Rückkehr nach

1) An Schiller, 1786.

Mannheim und Übersiedlung nach Bauerbach bei Meiningen, von wo er am 27. Juli 1783 auf Einladung Dalbergs nach Mannheim kommt; dazwischen Aufenthalte in Schwetzingen, Darmstadt, Hannover; Reisepläne, die sich rasch ablösen (Berlin, Petersburg, London, Nordamerika). Am 9. April 1785 folgt er der Einladung Körners nach Leipzig. Die Erlösungsstunde schlägt. Der geschäftskluge Heribert von Dalberg treibt sein Spiel mit ihm, die Menschen entpuppen sich immer mehr, wie sie sind, eine Zeit furchtbarer Ernüchterung. Wir haben Zeugnisse von ihm, die über seine innere Verfassung keinen Zweifel lassen. „Was Sie tun, lieber Freund," schreibt er an Streicher, „behalten Sie diese praktische Wahrheit vor Augen, die Ihren unerfahrnen Freund nur zu viel gekostet hat: Wenn man die Menschen braucht, so muß man ein H . . . t werden, oder sich ihnen unentbehrlich machen. Eines von beiden, oder man sinkt unter."[1]) Die ländliche Ruhe in Bauerbach tut seinem Gemüte wohl, aber sein Geist ist zu lebhaft, als daß er sich hier einschließen könnte. Wir gewinnen bei dieser Gelegenheit neue Einblicke in seinen seelischen Zustand. „Sie glauben nicht, wie nötig es ist, daß ich edle Menschen finde. Diese müssen mich mit dem ganzen Geschlechte wieder versöhnen, mit welchem ich mich beinahe abgeworfen hätte." „Menschenhaß", das Schicksal „gutherziger" Leute, droht sich in ihm zu verfestigen, und erschütternd klingt sein Bekenntnis: „Ich hatte die halbe Welt mit der glühendsten Empfindung umfaßt, und am Ende fand ich, daß ich einen kalten Eisklumpen in den Armen hatte."[2]) Es ist selbstverständlich, daß wieder Augenblicke, Stunden folgen, in denen er freier aufatmet, frischer in die Welt blickt, indem der jugendliche Frohsinn zu seinem Rechte kommt; aber die Grundstimmung bleibt dieselbe. Enttäuschung! Das typische Schicksal jeder hochstrebenden Menschennatur, die an das Dasein größere Anforderungen stellt als animalische Befriedigung. Hamletsche Herabstimmung. Es bleibt eine trübe Wahrnehmung, daß einer der Lebenswürdigsten seine Kraft im Kampfe um das tägliche Brot, im Kleinkram des Alltags verzehren muß, während . . . Wie „Blei" lasten „tausend kleine Bekümmernisse, Sorgen", Pläne auf seiner Seele und hemmen den „Flug der Begeisterung".[3]) Er bewundert die Größe eines „Originalgenies", das trotz aller Mißverhältnisse, trotz der Ungunst des „Himmelstrichs, des Erdreichs", der gesellschaftlichen Umgebung sich siegreich behauptet und entfaltet[4]); denn ohne den „Stoß von außen", muß das Genie im allgemeinen „entsetzlich zurückwachsen, zusammenschrumpfen", wenn es nicht völlig entwurzelt wird. Dies erinnert an eine Bemerkung Lessings, wie das folgende an H. v. Kleist Gleich diesem erfaßt ihn hie und da die Sehnsucht, unter Verzicht auf das eitle Glück des Berühmtseins den Seinigen und sich zu leben, fern von der großen Welt mit ihrem äußerlichen Glanz.[5]) So drängt sich alles zu-

1) 8. Dez. 1782 (I S. 82).
2) An Henriette von Wolzogen, 4. Januar 83 (I S. 88f.).
3) An Reinwald, 5. Mai 84 (I S. 184).
4) 21. Febr. 83 (I S. 98f.) 5) 5. Mai 84 (I S. 186).

sammen bis zu jener Finsternis des Gemüts, lichtlosen Verzweiflung, in der er sich selbst zu verlieren und die dichterische Flamme zu ersticken droht. Damals schreibt er die erschütternden Worte an Gottfried Körner: „Menschen, Verhältnisse, Erdreich und Himmel sind mir zuwider. Ich habe keine Seele hier, keine einzige, die die Leere meines Herzens füllte, keine Freundin, keinen Freund; und was mir vielleicht noch teuer sein könnte, davon scheiden mich Konvenienz und Situationen — O meine Seele dürstet nach neuer Nahrung — nach bessern Menschen — nach Freundschaft, Anhänglichkeit und Liebe."[1])

Die entscheidende Krisis in Schillers innerer Entwicklung tritt ein. Es ist dies ein Vorgang, der sich im Leben jedes Menschen vollzieht, in seinem Falle allerdings mit erheblich gesteigerter Wucht. Ein weniger bedeutendes Gegenstück dazu ist die Sinnesänderung Wielands. In dem Aufsatze „über naive u. s. Dichtung" beantwortet Schiller die Frage von der höchsten Warte: „Verlassen von der Leiter, die dich trug, bleibt dir jetzt keine andere Wahl mehr, als mit freiem Bewußtsein und Willen das Gesetz zu ergreifen oder rettungslos in eine bodenlose Tiefe zu fallen." Um die oder in die zwanziger Jahre fällt die Entscheidung, und die Möglichkeiten lauten in schroffer Gegenüberstellung: sinnlich oder geistig bestimmte Lebensrichtung, schrankenloser Genuß, sich Ausleben oder Selbständigkeit, die das höhere Ich behauptet, Tätigkeit im Dienste der Gesamtheit, Wert oder Unwert, Glaube an den großen Beruf, die Zukunft der Menschheit oder Unglaube, Verlorenheit und Aufzehrung im Genuß oder edle Selbstbesinnung. Danach wird sich auch die Lebensanschauung des einzelnen bemessen. Eine restlose Verbindung der beiden Endstufen ist nicht denkbar, aber ein Hin- und Herschwanken. Wer jedoch den seelischen Bestandteil nicht aus dem Auge verliert, wer fähig ist, über Ichsucht, Neid, Dünkel, Bosheit sich siegreich emporzuringen, hat den Krieg schon zu seinen Gunsten gewendet. Diesen Widerstreit der beiden Naturen in Schillers Seele stellen zwei Gedichte mit eindringlicher Gewalt dar: „Der Kampf" und „Resignation"[2]). Sie entstanden kurz nacheinander zwischen 1784 und 1785. Beide sind mit dem Namen der Charlotte von Kalb verknüpft. Die Person tut wenig zur Sache, sie treibt nur eine schon vorhandene Frage zu schnellerer Entscheidung. Das erste Gedicht führt mit unmittelbarer Kraft in den Wirrwarr der durcheinander flutenden Empfindungen: „heldenmütiges Entsagen — Wonnetrunkenheit", die den Sinn „umnebelt", wie er 1783 schreibt. Apollo oder Dionysos. Die „Resignation" deutet durch die Überschrift den Ausgang der Krisis an: nicht Verlust, sondern Selbständigkeit des Ich, nicht Abhängigkeit von der Welt, sondern siegreiches Vorwärtsschreiten auf eigener, selbstherrlicher Bahn, nicht Planet, sondern Fixstern, der von eigenem Lichte flammt. Die Macht, die ihn von der zweiten Möglichkeit losreißt, ist nicht etwa die Religion, die

1) 10. Febr. 85 (I S. 229f.).
2) Vgl. dazu den „Geisterseher".

er, wie seine eigene Erklärung beweist, ebenfalls unter den leidigen Gesichtspunkt der Belohnung stellt, vielmehr der größte Gedanke, den Lessing auf seinem Wege finden konnte, das Gute zu tun, weil es das Gute ist. Damit löst er sich allmählich von all den materialistischen, epikureischen, pessimistischen Anwandlungen, von der zeitgenössischen französischen Philosophie los, er bekämpft die anderen Anziehungskräfte in sich, um fortan seinen Weg mehr einsam zu gehen, seine Höhenbahn zu wandeln, wodurch er das geworden ist, was sich für uns mit seinem Namen verknüpft. Als er im Körnerschen Familienkreis eine neue Heimat findet, ertönt in sieghaften Akkorden das hohe Lied, das er im Banne der klassizistischen Richtung mit Unrecht verwarf, das später ein Geistesverwandter, Beethoven, im Schlußchor der Neunten Symphonie zu unsterblichem Leben verklärte, „An die Freude". Daß es zum Dithyrambus werden mußte, bedarf wohl keines besonderen Nachweises.

In ähnlichem Gedankenkreise bewegen sich die „Philosophischen Briefe", die Kuno Fischer mit besonderer Liebe und Meisterschaft behandelte; doch verdanken wir neuerdings Felix Kuberka wertvolle Berichtigungen: „Dem Pantheismus der Lauraoden entspricht der Hauptbestandteil derselben. Noch schwelgt der Dichter in den Gedanken der All-Einheit und der Allgegenwart Gottes, dessen Spuren ewiger Liebe sich in allen Teilen des Weltalls verkünden. Der Abschnitt ‚Aufopferung' nähert die ursprünglichen Anschauungen Schillers einigermaßen dem ethischen Wertstandpunkt des Don Karlos. Der Dichter hat auf eine transzendente Lösung der Welträtsel verzichtet und ist bestrebt, desto schärfer den selbständigen Wert unserer auf dem ebenen Boden des historischen Lebens aufkeimenden Ideale herauszuheben. Endlich versetzt uns die Schlußbetrachtung, die künftige Entwicklung des Dichters gleichsam vorausverkündigend, in den geistigen Horizont des Kritizismus." Einige Gedanken zu der Frage waren schon niedergeschrieben, um so mehr freut mich die Bestätigung von so sachkundiger Seite. Die „zwei Jünglinge von ungleichen Charakteren" sind die sich ablösenden Naturen in Schiller, Körners schriftstellerischer Anteil ist verschwindend klein; „die Kenntnis der Krankheit mußte der Heilung vorangehen". Es sind Selbstenthüllungen, die sich hier aussprechen. Einst war „Julius" so glücklich, in der paradiesischen Zeit, da er wie ein „Trunkener" durchs Leben taumelte. Er kannte noch nicht „Entbehrung". Ein tiefernstes und wahrheitsgetreues Wort Schillers, das an ein bekanntes Gedicht Mörikes erinnert, lebt unvergeßlich fort, weil es keinem fremd ist: „Zwar kein Abschied auf lange, doch ein Abschied und welche Empfindungen man dabei zu erwarten hat, weiß ich aus der Erfahrung. Es ist schrecklich ohne Menschen, ohne eine mitfühlende Seele zu leben, aber es ist auch eben so schrecklich sich an irgend ein Herz zu hängen, wo man, weil doch auf der Welt nichts Bestand hat, notwendig einmal sich losreißen, und verbluten muß." [1]) Julius

1) Brief vom 10. Januar 83 (I S. 92).

befindet sich in einem Zustand der „Krisis, die solchen Seelen, wie die deinige, früher oder später unausbleiblich bevorsteht". Ein Bekenntnis reiht sich an das andere. „Wehe dem, der im Sturm der Leidenschaft noch mit den Spitzfindigkeiten einer klügelnden Vernunft zu kämpfen hat." „Du warst gut aus Instinkt, aus unentweihter sittlicher Grazie." Aber die Harmonie der Anmut genügt nicht für die Herbheit und die Enttäuschungen, die das Leben mit sich bringt. Die Erkenntnis muß die Kraft stärken. All die Leitern, auf denen Schiller selbst zu höherer Betrachtungsweise emporklimmt, sind an die Hand gegeben. Die Meister der Kunst und der Philosophie sind vielfach wirklich aufstrebende Menschen, aber die Erhöhung kann sich auch nur aus „lebhafterer Wallung des Bluts," aus einem „rascheren Schwung der Phantasie" erklären, worauf dann „das Herz der despotischen Willkür niedriger Leidenschaften überliefert" wird. Damit gelangt er zu einem, auch für seine ästhetischen Anschauungen grundlegenden Satze, der an Leibniz anknüpft: „Ich wollte erweisen . . ., daß es unser eigener Zustand ist, wenn wir einen fremden empfinden." Die Materialisten seiner und aller Zeiten führen alles auf „Eigennutz" zurück: „Ich bekenne es freimütig, ich glaube an die Wirklichkeit uneigennütziger Liebe." Das bestreitet freilich jeder, der in Selbstsucht aufgeht und die anderen nur nach sich beurteilt. „Liebe zielt nach Einheit, Egoismus ist Einsamkeit." Ein wunderbar tiefer Gedanke; wer nicht den anderen sich gleich oder höher stellt, verzichtet auf allen Widerklang, ist schon im Leben tot. „Laßt uns Schönheit und Freude pflanzen, so ernten wir Schönheit und Freude." Es bedarf keiner Entschuldigung. Erlebte Philosophie sagt und überzeugt mehr als theoretisch gelehrte. Und der Weisheit letzter Schluß: „Alles zu entfernen, was dich im vollen Genuß deines Daseins hindert, den Keim jeder höhern Begeisterung — das Bewußtsein des Adels deiner Seele in dir zu beleben..." Jeder soll in seinem Kreise „ein Schöpfer" sein. Die ganze Lebensanschauung Schillers, vom Sturm und Drang bis zu ihrer Erhöhung, liegt in diesen herrlichen Briefen geborgen, die auch in der Darstellung zart und innig wie kraftvoll zugleich sind. Göschen wundert sich über die Vereinigung von Sanftheit und heroischer Kraft der Seele, „ein großes Rätsel. Ich kann Ihnen nicht sagen, wie nachgebend und dankbar er gegen jede Kritik ist, wie sehr er an seiner moralischen Vollkommenheit arbeitet".[1] Dieses Rätsel löst sich leicht, wenn wir daran denken, daß auf jede starke Anspannung ein Ruhebedürfnis folgt. Ferner: „Nur im Zusammenwirken der starken und zarten Seelenkräfte — der Energie und Liebe, der Kraft und der Milde, der Erde und des Himmels, des Menschlichen und des Göttlichen — ergibt sich der Zustand der Vollendung"[2] (Friedrich Lienhard). Der jugendliche Schiller lebt und

---

1) Gespr. S. 129f.

2) In seiner prächtigen Schrift, Einführung in Goethes Faust, Leipzig 1913, Quelle & Meyer.

wirkt in Kraft, aber gerade solchen Naturen fehlt nicht die Ergänzung oder wenigstens die Sehnsucht danach.

Großes ist damit erreicht, durch eigene Erfahrung gewonnen. Die beiden Mächte des Lebens sind Liebe und Weisheit. Liebe aber ist Harmonie der Seelen, die sich in demselben wiederfinden, oder Emporstreben zu den höheren Empfindungen des anderen, die man sich dadurch aneignet. Nur wer die Fähigkeit zur Entfaltung in sich trägt, ist wahrer Liebe fähig; denn diese ist letzten Grundes subjektiv, die einzige Möglichkeit innerer Bereicherung und zur Höherentwicklung. Die Liebe trägt den Menschen über alle Selbstsucht empor. In ihrer höchsten Art umspannt sie das ganze Weltall, nähert sich der Gottheit. Mit dieser Erkenntnis der subjektiven Quelle der Liebe[1]) ist die Gefahr der Verlorenheit an andere, die auch unwürdige Gefäße sein können, ist das Wertherfieber in Schiller beseitigt, das Ich mehr auf sich selbst gestellt. Die Bestätigung gibt uns Schiller in einem Briefe an Körner 1787: „Dabei finde ich, daß in uns selbst die Quelle der Schwermut und Fröhlichkeit ist. Seit ich mit mir selbst mehr einig bin, finde ich auch außer mir mehr Freude."[2]) Die folgerichtige Anwendung auf das Ästhetische, wofür dies insbesondere gilt, lautet: Gleichklang, Sichwiederfinden und Steigerung, Erweiterung; doch davon soll im nächsten Abschnitt die Rede sein. Die Unterscheidung zwischen Realismus und Idealismus ist auch hier vorbereitet: „Egoismus sät für die Dankbarkeit, Liebe für den Undank. Liebe verschenkt, Egoismus leiht." Die zweite ebenso wichtige Erkenntnis ist: Es gibt eine „Tugend", die sich uneigennützig aufopfert für die Gesamtheit (Marquis Posa). In beiden Sätzen kündigt sich die Verselbständigung des Ich, zugleich der kantische Bestandteil in Schillers Weltanschauung an, mehrere Jahre vor seiner eigenen Beschäftigung. Leibnizsche Ideen liegen zugrunde, mit Recht aber weist Oskar F. Walzel auch auf Einwirkungen Shaftesburys hin („moral grace, all beauty is truth"). Überschäumende Kraft besitzt Schiller, nach Harmonie in sich beginnt er mit der ganzen Stärke seines Willens zu ringen.

In engstem Zusammenhang mit seinem inneren Leben und der „Geschichte seiner Seele" stehen seine Werke. Nicht als ob Schiller bestimmte Erlebnisse darstellte; die „Modelle" lassen sich nur in wenigen Fällen erkennen. Aber was ihn innerlich bewegt, ihn quält und aufregt, das strömt in seine Dichtungen ein. Wir erwarten deshalb, daß sie zunächst mehr düstere als helleuchtende Färbung aufweisen. Einen neuen Timon, einen Menschenhasser besonderer Art will er schaffen; aber er gab diesen Plan auf, als er sich zu freudigerer Lebensschau erhoben hatte.[3]) In den „Philosophischen Briefen" findet sich eine Stelle, die den ganzen Zusammenhang klärt: „Wenn ich hasse, so nehme ich mir etwas; wenn ich liebe, so werde ich um das reicher, was ich liebe." Zunächst müssen wir

1) Vgl. Über Anmut und Würde.
2) I S. 426. 3) Näheres: Berger, I S. 484ff.

auf die dritte Gegenmacht eingehen („ressource“ nach Schiller), die ihm in den Stürmen der achtziger Jahre Widerstandskraft und Rückhalt gewährt. Schiller gleicht, wenn wir sein eigenes Bild gebrauchen, nicht einem Baume, der seine Äste in die Höhen erstreckt, sondern er wurzelt auch fest in der Erde. Ein kräftiger, gesunder Ehrgeiz ist ihm zu eigen, der sich ebenfalls später zu dem höheren Streben veredelt, sich zur Geltung zu bringen, zu leisten, was in ihm liegt, für die Kommenden tätig zu sein. Von seinem Stolz wissen schon die Mitschüler zu erzählen. „Ich bin ein Jüngling von feinerem Stoff als viele“, schreibt er in edlem Selbstbewußtsein an einen Jugendfreund, Georg Fr. Boigeol.[1]) „Meine Bedürfnisse in der großen Welt sind vielfach und unerschöpflich, wie mein Ehrgeiz“[2]), heißt es an anderer Stelle. Und wenn er auch in schwermütigen Anwandlungen die „Hoffnung auf Unsterblichkeit“ gegen den Wunsch, glücklich zu sein, zurückstellt, so hält ihn doch das Bewußtsein seiner Berufenheit aufrecht. „Hören Sie, Freund, wenn ich nicht dieses Jahr (1783) als ein Dichter vom ersten Rang figuriere, so erscheine ich wenigstens als Narr, und nunmehr ist das für mich eins.“[3])

All dieses innere Leben, Ehrgeiz, Freundschaft, Liebe, schafft sich in seinen Dichtungen einen Ausdruck. Schiller sucht sich Stoffe, die ihn anziehen, zur Aussprache; damit verbindet sich naturgemäß der mehr künstlerische Gesichtspunkt der Ergiebigkeit, der Darstellung entgegenkommender Charaktere und wirksamer Situationen. Der „Fiesco“ hat sein tragikomisches Vorspiel. Als Schiller sein neues Stück in Gegenwart berühmter Schauspieler (Iffland, Beil, Beck u. a.) 1782 in Mannheim vorlas, entstand zunächst eine beängstigende Stille, dann drängte sich alles zur Türe hinaus, zwecks besserer Erfrischung und Kurzweile; Streicher, der treue Freund des Dichters, litt Tantalusqualen. Am anderen Morgen erfolgte die Lösung: „Fiesco ist ein Meisterstück und weit besser bearbeitet als die Räuber. Aber wissen Sie auch, was schuld daran ist, daß ich (Meyer) und alle Zuhörer es für das elendeste Machwerk hielten? Schillers schwäbische Aussprache und die verwünschte Art, wie er alles deklamiert!“ Zum Vortragskünstler wurde er zeit seines Lebens nicht. In dem Urteil liegt übrigens etwas Richtiges. Die Form des Stückes ist straffer, sicherer gefügt. „Die Verschwörung des Fiesco“ ist die Tragödie des „würkenden und gestürzten“ Ehrgeizes, soweit man ein Stück lebendiger Welt unter einen Begriff bannen darf, und der erste geschichtliche Stoff, den Schiller behandelt. Er erlaubt sich alle und mehr Freiheiten, als der „Hamburgische Dramaturgist“ zugesteht, indem er auch die Charaktere umformt. Er nimmt das Recht des tragischen Dichters in Anspruch, früher wie später, wobei zu bedenken bleibt, daß Fiesko keine allgemein bekannte Persönlichkeit ist: „Eine einzige große Aufwallung,

1) I S. 12 [1778].
2) An Reinwald, 5. Mai 84 (I S. 186).
3) An Reinwald, 14. Januar (S. 93).

die ich durch die gewagte Erdichtung in der Brust meiner Zuschauer bewirke, wiegt bei mir die strengste historische Genauigkeit auf."[1]) Viel Selbst- und Hinzuerlebtes ist auch im Fiesco enthalten; letzteres braucht nicht erkünstelt zu sein. Reichlich die Hälfte alles Dichterischen beruht auf dem Erlebenkönnen; nach einem psychischen Grundgesetz knüpft sich alsbald an das wirklich Erfahrene die Tätigkeit der Phantasie. Eine Bemerkung Schillers deutet auf die Grundstimmung der Stürmer und Dränger: „Wenn es zum Unglück der Menschheit so gemein und alltäglich ist, daß so oft unsere göttlichsten Triebe, daß unsere besten Keime zu Großen und Guten unter dem Druck des bürgerlichen Lebens begraben werden — wenn Kleingeistelei und Mode der Natur kühnen Umriß beschneiden — wenn tausend lächerliche Konvenienzen am großen Stempel der Gottheit herumkünsteln — so kann dasjenige Schauspiel nicht zwecklos sein, das uns den Spiegel unserer ganzen Kraft vor die Augen hält, das den sterbenden Funken des Heldenmuts belebend wieder emporflammt — das uns aus dem engen, dumpfen Kreis unsers alltäglichen Lebens in eine höhere Sphäre rückt." Herrliche Worte als Einleitung zu einer Tragödie, mag auch Schiller theoretisch noch in der Forderung der „moralischen" Besserung befangen sein. Der Gedanke, „daß nur Empfindung Empfindung weckt", trifft ebenso zu; danach können gemütloser Dünkel, auf Regeln eingeschworene Plattheit oder mißtönige Verrohung über ein dichterisches Kunstwerk nie das entscheidende Urteil fällen.

Wie ein Vorklang zu Don Carlos muten die Worte Fiescos (II 18) an: „Geh' unter, Tyrann! Sei frei, Genua, und ich dein glücklichster Bürger." Nach der Mannheimer Bühnenbearbeitung, die Schiller selbst nicht zusagte, verzichtet er in der Tat „mit göttlicher Selbstüberwindung" auf Genuas Krone. Doch es fehlt noch der bestimmtere Hinweis auf die fördernde, segenbringende Tat. Der Gedanke der Wirksamkeit im Dienste eines Ganzen war dem Zeitalter verloren gegangen, und es dauerte lange, bis er in seinem vollen Umfang wiederkehrte. Einzelne „aufgeklärte" Fürsten bereiteten die Wege. Die Staatsidee war verblaßt, da sich der Tätigkeit des einzelnen kein Raum eröffnete. Neben persönlich Erlebtem findet sich auch Entlehntes, Angeeignetes. Zu den „Vorbildern" zählte man noch Shakespeares Julius Cäsar, wenn es so sein soll. Hinter einem „Kolosse" wie den Räubern muß jedes nächste Stück zurücktreten. Er selbst beklagt sich in der Vorrede „über die kalte, unfruchtbare Staatsaktion", die ihm verwehre, dem Drama „lebendige Glut einzuhauchen".

In einem solchen Leben nimmt die Freundschaft eine herrschende Stellung ein. Die ersten Briefe, die inneres Leben ausatmen, richtet Schiller an Jugendfreunde; es sind echte und reine Herzenstöne, Bekenntnisse von Freuden und Enttäuschungen des jungen Lebens, in jener edlen Auffassung, die nicht mit Nutzen und Vorteil rechnet, sondern über alle Zeit ins Ewige strebt. Die anderen werfen ihm Mangel an wahrem

1) Erinnerung an das Publikum.

Gefühl, angeeignete Phantasien, Eigenliebe vor, weil keiner ihn völlig versteht; er schreibt an Friedrich Scharffenstein: „Ich wählte Dich zu meinem Freunde, weil du klüger, erfahrener, gesezter bist als ich, weil Du meinem Herzens-Gefühl Dich am meisten, ganz genähert hast, gleichkommen bist, weil ich sonst keinen Freund habe!" „Ohne eine mitfühlende Seele", dieses Wort hat seinen tiefen Sinn in Schillers Leben und für sein dichterisches Schaffen. Ohne Widerhall, wenn nicht Liebe und Güte, wenn nicht freundliches Mitempfinden ihn anspornt und belebt, wird, wie er an anderer Stelle sagt[1]), der „Klang meines Gemüts verfälscht und das sonst reine Instrument meiner Empfindung verstimmt. Die Freundschaft und der Mai sollen es, hoff ich, aufs neue in Gang bringen." Es ist ganz in der Richtung der Philosophischen Briefe, wenn er an Wilhelm von Wolzogen schreibt: „Ein großes, ein warmes Herz ist die ganze Anlage zur Seligkeit, und ein Freund ist ihre Vollendung." In dem andern den Gleichklang zu finden, mit ihm und durch ihn die erhabenste Entfaltung der Seele zu erleben: das ist Glück, Seligkeit, Antrieb zum Schaffen. „Eine Regel leitet Freundschaft und Liebe" [2]); in diesem Sinne sind sie eins. Die hohen platonischen Ideen von Ergänzung, von der Kraft des Eros und der Philia wirken mit. Der Mensch an sich und losgetrennt ist ein Teilstück, eine Vereinzelung im Weltall. Wenn er aber alle Wesen, „jede Blume und jedes entlegene Gestirne" in sich liebend umschließt, dann wächst seine Seele und entfaltet sich zum Höchsten. Schiller hat viele und echte Freunde gefunden, von dem aufopferungsfähigen Streicher, der ihn auf der Flucht begleitete, bis zu dem jüngeren Voß, der ihm die letzten Liebesdienste erwies; Körner, Wilhelm von Humboldt, Goethe reihen sich als die Ersten an. Er sagt einmal, es sei ihm schwerer, neue Freunde zu erwerben, als sich die alten zu erhalten. Später hat sich in Goethes Sinne die Auffassung der Freundschaft dahin gewendet, daß er als ihr Wichtigstes Teilnahme, gegenseitige Anregung und Förderung betrachtete.

Es liegt mir fern, die Geschichte seiner Liebe zu schreiben. Das Wesentliche ist im Vorausgehenden angedeutet, oder es wurde seine Auffassung schon in den ästhetischen Abhandlungen besprochen. Die Leidenschaft klärt sich zu reiner Flamme, und als dann mit der Begründung eines eigenen Hausstandes die Wanderjahre zu Ende sind, beginnt sein Leben ebenmäßiger dahinzufließen. Nunmehr ist das erreicht, was ihm als zukünftiger Wunsch vor Augen schwebte. „Die höchste Fülle des künstlerischen Genusses mit dem gegenwärtigsten Genuß des Herzens zu verbinden, war immer das höchste Ideal, das ich vom Leben hatte, und beide zu vereinigen ist bei mir auch das unfehlbarste Mittel, jeden zu seiner höchsten Fülle zu bringen."[3]) Aber „Liebe allein, ohne dieses innre Tätigkeitsgefühl", fährt er weiter, „würde mir ihren schönsten Genuß bald entziehen —

1) An Reinwald, 27. März 83 (I S. 109).
2) Philos. Briefe. 3) 14. Febr. 90 (III S. 51).

wenn ich glücklich bleiben soll, so muß ich zum Gefühl meiner Kräfte gelangen, ich muß mich der Glückseligkeit würdig fühlen, die mir wird — und dieses kann nur geschehen, wenn ich mich in einem Kunstwerk beschaue". Er rechtfertigt sich gegen den Vorwurf der „Egoisterei"; doch kann davon in gewöhnlichem Sinne nicht die Rede sein. Er folgt dem Rufe seines Genius, und nichts kann ihm behagen, was seinen Flug hemmt. Seine Auffassung der Liebe als einer anspornenden Kraft bringt der schöne Satz in dem Aufsatze über das Pathetische (Schluß) in unvergängliche Form: „Die Poesie kann dem Menschen werden, was dem Helden die Liebe ist..." Die beiden Schwestern reichen sich hier versöhnt die Hände.

Ihren höchsten Ausdruck finden diese Grundstimmungen in Kabale und Liebe und in Don Carlos, dem Hohenlied der Liebe und der Freundschaft. Von dunklem Grunde hebt sich das edle Menschenpaar Ferdinand und Luise ab; gewitterschwüle Atmosphäre lagert sich von vornherein um den Horizont, und in den trübsten Tagen seines Lebens ist die Dichtung entstanden. Zum erstenmal wendet sich Schiller zu den Kreisen des schlichten Bürgertums, und späterhin mit Wilhelm Tell kehrt er zum Volke zurück. Es gibt auch hier „Steine des Anstoßes"; doch wer sich in die ganze furchtbare Lage, die Überrechte der Mächtigen und die Entrechtung der Armen, versetzt, wer nicht klügelt, wird kaum daran denken. Schillers Meisterschaft in der Gestaltung von Personen tritt hier, wo er sich „als Sohn eines Baders und Enkel von Bäckern und Schankwirten" fühlt, wie Eulenberg sagen würde, in gesteigertem Maße zutage. Der alte Musikus Miller ist eine der lebensvollsten Schöpfungen aller Zeiten; sogar von der Engländerin sagt Robertson: a character of such marked individuality as the Lady Milford. Der Sohn des Volkes, der das Leben der oberen Zehntausend nicht von der besten Seite kennen gelernt hat, trägt düstere Farben auf; aber ohne die Schroffheit der Gegensätze verwandelte sich die Tragödie in ein harmloses Familienstück. Es wiederholen sich immer wieder ungesunde, naturwidrige Verhältnisse, denen edle, blühende Menschen zum Opfer fallen. Das Schicksal (hier: die Gegebenheit unüberwindlicher Verhältnisse) als lebensfeindliche Macht: die Weise ist alt und neu. „Auch das Schöne muß sterben" (Nänie). Schiller empfindet, daß er eine „neue Dichtart" damit in Angriff nehme. Ein starker Einschlag von aufwühlender Empörung, die „Verspottung einer vornehmen Narren- und Schurkenart" geben dem Drama seine besondere Färbung. An Zartheit der Empfindung steht es hinter Grillparzers Hero und Leander und an Süße und Unmittelbarkeit hinter Romeo und Julia, ihrem gemeinsamen Vorbilde, zurück; aber an Kraft und leidenschaftlicher Erregtheit übertrifft es beide. Ein Mitleidender von stärkster Gefühlswucht teilt sich in Ferdinand mit, und doch tritt er selten aus dem Helden hervor. Auch Shakespeares Tragödie hat ihre böse Stelle; der Zufall spielt seine teuflische Rolle, übrigens ist dieser berechtigt, wenn er (nach Robertson) als Symbol einer tieferen Notwendigkeit erscheint. Kaum weniger glaub-

lich ist es, daß das verschüchterte, geängstigte Mädchen, um den Vater zu retten, im Zwange den verhängnisvollen Brief schreibt. Ein ähnliches Motiv der Überraschung wiederholt sich bei der Werbung Don Cesars in der Braut von Messina. Leben- und todüberwindende Liebe siegt über alle „Kabale". Von dem Ganzen, das sich machtvoll in einer Reihe von Teileinheiten aufbaut, und insbesondere von der Schlußszene strömt überwältigende Kraft aus, der sich kein unbefangener und empfänglicher Mensch entziehen kann, wenn die Schauspieler nicht bloß empfindungsarme Sprechkünstler sind, sondern etwas von der unmittelbaren Eindringlichkeit Matkowskis („mehr Genie als Kultur" nach Schiller) ihr eigen nennen.

Die Übergangsdichtungen leisten Schiller, der ruhelos vorwärts strebt, das Wesen der Kunst immer tiefer zu erfassen strebt, nicht mehr Genüge; dies zeigt sich an den besonders häufigen Umarbeitungen (Don Carlos, Die Künstler). Er will sich nicht mehr bloß aussprechen, etwa Dinge, die ihm auf der Seele brennen, bei Gelegenheit vortragen, sondern ein in sich ruhendes Kunstwerk gestalten. Goethische Einwirkungen, durch Moritz vermittelt, machen sich bemerkbar. Wir können auch im folgenden nur auf das für unsre Zusammenhänge Wichtige eingehen. Mit Don Carlos beginnt er sich seit 1782 zu beschäftigen. Als ein Abweg erscheint es ihm jetzt, daß er seine „Phantasie in die Schranken des bürgerlichen Kothurns einzäunen" wollte, da die „hohe Tragödie" für ihn wie geschaffen sei.[1]) Ein wichtiges Bekenntnis, das einen Grundzug in der Persönlichkeit Schillers enthüllt: die Höhenrichtung und Höhenlage seiner Seele, deren Eigenglanz sich immer reiner entfaltet. Niederungen und Plattheit versinken unter ihm. Er kann weder mit den Wölfen heulen noch mit den Fröschen um die Wette quaken. Diese gefürstete Art Schillers läßt sich nicht aus der Umwelt und nicht aus dem Gegensatz einwandfrei erklären. Adel des Geistes und des Herzens: unter diesem Königszeichen hat er über die Mächte der Erde und Schrecknisse des Lebens gesiegt. „Vier große Karaktere, beinahe von gleichem Umfang, Karlos, Philipp, die Königin und Alba eröffnen mir ein unendliches Feld." Dieses Wort richtet sich gegen Beurteiler, die ihn nur als „Meister" des französelnden Situationsdramas gelten lassen. Jeden „Zuwachs an Kenntnis des menschlichen Herzens" rechnet er als Gewinn.[2]) Auch in ihm wohnt der Drang nach Leben und Erleben. Das Drama handelt nach dem ursprünglichen Entwurf von Liebe und Freundschaft, von heroischem Entsagen und selbstloser Aufopferung. Aber später tritt ein neuer Gedanke hinzu, der eine gewisse Verwirrung im Gang der Handlung und Mißverständnisse hervorrief. Mit edler Bescheidenheit gesteht Schiller diese Schwäche zu, er habe „das Unglück", sich selbst „während einer weitläuftigen Arbeit zu verändern", weil er sich noch „im Fortschreiten" befinde. Herder rät ihm, „schnelle Brouillons" zu entwerfen, die er dann, je nach Stimmung,

1) An Dalberg, 24. Aug. 84 (I S. 208).
2) An Streicher, 14. Januar 83 (S. 93).

ausarbeite. Es sind die bekannten Schemata Goethes, die, selbstverständlich auch in Augenblicken der „Laune", wie Schiller sich gelegentlich ausdrückt, gefunden, wenn die Festzeit des Schaffens ruft, ausgefüllt — und umgestaltet werden. Und doch hat man auch aus solchen Aufzeichnungen den Schluß abgezogen, nicht in Gottscheds Tagen, sondern in der Gegenwart, daß er seine lebensvollen Schöpfungen nur erklügle. In einem Werke, das den Dichter fünf lange Jahre beschäftigt, sind solche Veränderungen und kleine Widersprüche nicht zu vermeiden. In Homers Epen sind Dutzende von Unstimmigkeiten entdeckt und zu philologischen Folgerungen ausgenützt worden. Cui bono? Die neue „Idee", schon im Fiesco angedeutet, besteht nun darin, daß Marquis Posa für seinen Freund und für dessen große Zukunftsaufgabe stirbt. „In meines Karlos Seele schuf ich ein Paradies für Millionen." Das individualistische Zeitalter, das über die klassizistische Richtung hinausreichte, betrachtete mit Recht, aber einseitig persönliche Entwicklung, Ausbildung des Ich zu edler Harmonie als die nächste und eigentliche Aufgabe des Menschen. Hier klingt nun der große Gedanke vor, der erst mit der Jungfrau von Orleans und dann bestimmter im Tell, machtvoll und bewußt aber im letzten Teil des Faust (oder vorher in W. Meisters Lehrjahren) wiederkehrt: Nicht in „selbstischer Vereinzelung", sondern im Dienste der Gesamtheit erfüllt der einzelne seine menschenwürdige Aufgabe. Lehrreich ist übrigens, daß so ziemlich jedes Drama Schillers (mit Ausnahme vielleicht des Fiesco) für sein Meisterwerk erklärt wurde.

Wir sind mit dem Abschnitt zu Ende. Selbstbesinnung lautet die Überschrift: Abkehr von dem jugendlichen Überschwang, Erkenntnis der ihm eigenen Kraft, ihrer Schranken, der Arbeit, die er an sich zu leisten habe, der von ihm zu erfüllenden Aufgabe. Was bisher mehr unbewußt geschah, vollzieht er mit Bewußtheit. Alles ordnet er diesem Ziele unter. Er hofft auf eine „Revolution des Geistes und des Herzens", strebt eine Umgestaltung des Schicksals, das Ende seiner Wanderjahre an. Zunächst freilich stellt sich der Zweifel ein, ob er wirklich zum tragischen Dichter berufen sei. Ein ebenso seltsamer Gedanke wie sein Gegenstück, der Glaube Goethes, daß ihn die Natur zum bildenden Künstler bestimmt habe, bis ihn der Aufenthalt in Italien eines Bessern belehrte. Schiller reiste nach Weimar, dem Mekka aller dichterischen Pilgrime — und hauptsächlich diese Absicht bestimmte ihn —, um sich hier, im Urteil „mehrerer entschieden großer Menschen", Klarheit zu verschaffen. Die Ernüchterung bleibt nicht aus, jedoch auch sein Selbstbewußtsein wächst. „Das Resultat aller meiniger hiesigen Erfahrungen ist, daß ich meine Armut erkenne, aber meinen Geist höher anschlage, als es bisher geschehen war." Er scheut keine Arbeit mehr, um zu seinem Ziele zu gelangen; „mit Gelassenheit" will er alles, selbst sein Leben an die Ausführung setzen. „Dies ist nicht erst seit heute und gestern in mir erstanden." Denn um das Wertvollste handelt es sich: „den höchsten Genuß eines denkenden Geists, Größe, Hervorragung, Einfluß auf die Welt und Unsterblichkeit des Namens. In welcher arm-

seligen Proportion stehen die Befriedigungen irgend einer kleinen Begierde oder Leidenschaft gegen dieses richtig eingesehene und erreichbare Ziel?"[1]) Damit beginnt jene Riesenarbeit, jenes unermüdliche Vorwärts- und Aufstreben, dessen Vorstellung sich dauernd mit dem Namen Schillers verknüpft.

Großes ist erreicht, Größeres steht noch in Aussicht. Was ihn im Sturme des Lebens aufrecht erhielt, war der Glaube an seinen Genius; die Enttäuschungen durch Menschen und Schicksal wiesen ihn auf sich selbst, das Ich als Quelle aller Erfahrungen zurück. Er sieht in den anderen nicht mehr gleichwertige Ebenbilder, sondern beurteilt sie ohne Verklärung. An Stelle der zerbrochenen „Ideale" treten neue, und nur eines behauptet sich, die Freundschaft[2]) mit der Freude am Tätigsein. Auch die rationalistische Gleichsetzung von Tugend und Glück beginnt sich aufzulösen, indem er das Leben als unendliche Aufgabe, als fortdauernde Arbeit an sich und für andere erfaßt. Was schließlich nicht das Geringste bedeutet: auch seine ästhetischen Anschauungen wandeln sich um. Wirklichkeit und Poesie fallen nicht mehr zusammen, ein Abstand von den Dingen, Fernerrückung tritt ein. Ja, seine Lebensauffassung mündet allmählich in ästhetische Bahnen ein.

Schillers Kunstanschauungen in ihrer Entwicklung.

Auch hier ist Beschränkung auf das Notwendigste geboten, so anziehend die Aufgabe wäre, gerade seine vorkantischen Anschauungen, worüber wir weniger unterrichtet sind, eingehend zu behandeln. Wir werden zuerst auf die Grundlagen hinweisen, dann seine Auffassung in ihrem Werden und Wachsen bis zur letzten Stufe verfolgen.

Eine Fülle von Anschauungen gehen im 18. Jahrhundert, das besonders in seiner zweiten Hälfte geistige Riesenarbeit leistet, durcheinander und nebeneinander her. Den Anfang bezeichnen die Namen Leibniz und Shaftesbury, den Schluß Kant, Schiller, Goethe. Es ist nun lehrreich zu beobachten, wie gerade die fruchtbarsten Gedanken lange in Sand und Dürre fallen, bis sie endlich Aufnahme und Pflege oder Umbildung finden. Von der ästhetischen Seite her erfolgt um 1750 neue Befruchtung der Philosophie, und um die Wende des Jahrhunderts baut Schelling darauf sein Weltbild auf. Leibniz' Monadenlehre bildet den Ausgang für die individualistische Richtung. Dubos begründet die Auffassung, daß in der Kunstbetrachtung, d. h. insbesondere in der Poesie, Erweckung inneren, sonst der Verkümmerung ausgesetzten Lebens, also das Lebensgefühl, die Hauptsache sei. Shaftesbury ist nicht unbedingter „Eudaimonist". Die Tugend bezeichnet er als Preis des Kampfes, und er verwirft alle Nützlichkeitsphilosophie, die Zurückführung der edelsten

1) An Ferd. Huber, 28. Aug. 87 (I S. 394 f.)
2) Vgl. das Gedicht „Die Ideale" (1795).

Eigenschaften auf die Ichsucht, was bei Hobbes, in der schottischen Schule und noch teilweise in der Gegenwart der Fall ist. In der „Untersuchung über die Tugend" stellt er fest, daß „alle soziale Liebe, Freundschaft, Dankbarkeit und was sonst noch zu diesen edlen Gefühlen gehört . . ., uns aus uns selbst herausziehen und uns achtlos gegen die eigene Bequemlichkeit und Sicherheit machen", und er bekämpft die „merkwürdige Hypothese", was noch erstaunlich modern klingt, daß Güte, heroische Aufopferung, d. h. alles Sonnenhafte, „als bloße Torheit und natürliche Schwäche bekämpft und überwunden werden" sollten. Dem nüchternen Zeitalter, das in jeder stärkeren Gemütserregung schon einen Abweg sieht, stellt er die Verherrlichung des Enthusiasmus in seiner echten Kraft entgegen. Alle wahre Liebe und Bewunderung ist „Schwärmerei: die Begeisterung des Dichters, das Erhabene der Redner, das Hinreißende der Tonkünstler, sogar die Gelehrsamkeit selbst, die Liebe zur Kunst und zu Raritäten, die Tapferkeit der Reisenden und Abenteurer, Unerschrockenheit, Krieg, Heroismus: alles, alles ist . . . Enthusiasmus". Es kommt also darauf an, daß der Gegenstand, dem die Kraftfülle sich zuwendet, wertvoll ist, oder, wie Novalis schön und überzeugend sagt: „Klarer Verstand, mit warmer Phantasie verschwistert, ist die echte gesundheitbringende Seelenkost." Freilich kann dies, wie Shaftesbury öfters hervorhebt, nur beurteilen, wer selbst nicht halbseitig, stiefmütterlich ausgestattet ist. Der tiefe Gedanke Schillers, daß der Realist dem Idealisten nicht gerecht werden könne, liegt hier keimartig geborgen. Das ganze Jahrhundert hat sich mit der Frage des „Enthusiasmus" beschäftigt und Goethe besonders den Wert der reinen Hingabe bezeugt. Am stärksten wirkten jedoch andere Anschauungen Shaftesburys nach. In den „Moralisten" stellt er die Frage: „Beruht Schönheit bloß auf dem Körper und nicht auf Taten, Leben oder Handlung?" Man beachte die Gleichstellung der beiden letzten Begriffe, die auch in der Poetik des Aristoteles verknüpft werden.[1]) Gleich darauf folgt die Bemerkung: „Was bewundern Sie, wenn nicht den Geist oder die Wirkung des Geistes? Der Geist allein gibt Form. Alles Geistlose ist widerlich, und formlose Materie ist die Häßlichkeit selbst." Die Naturdinge sinken immer mehr zu „Schatten der Schönheit" herab, je weiter sie sich dem Chaotischen nähern. Gedanken, welche den Gang des Jahrhunderts bestimmen. Nicht nur Herders Idee der krafterfüllten Natur, auch Schillers Formbegriff wurzelt darin. Ich erwähne letzteres ausdrücklich, weil es Sitte ist, Schiller zum Lehrling Kants herabzusetzen. Mit Rücksicht auf letzteren stellt Georg von Gizycki eine beachtenswerte Schlußfolgerung auf: „Tugendhaft handeln soll also stets Selbstverläugnung, Selbstüberwindung voraussetzen. Wenn es nun aber gut sein soll, etwas zu verläugnen, zu überwinden: dann muß doch wohl dieses Zu-Verläugnende, Zu-überwindende schlecht sein. Je schlechter also ein Mensch ist, desto mehr hat er in sich zu verläugnen, um gut

1) Vgl. die Besprechung des Laokoon (zu XVI).

zu handeln; je besser er ist, desto weniger: der vollkommene Mensch hat also gar nichts in sich zu überwinden. Aus dieser einfachen Erwägung geht schon hervor, wie durchaus verfehlt es ist, diese „Selbstverläugnung" an sich zum Kriterium einer Handlung von sittlichem Werth zu machen."[1]) Shaftesbury und Kant sind trotz einiger naturgemäßen Übereinstimmungen Gegenpole, und gerade Schiller versinkt nicht in Abhängigkeit von beiden, sondern stellt später die höhere Synthese her. Shaftesburys Forderung: moral grace, seelisch-sittliche Harmonie, unter Ausschaltung roher Bestandteile, hat unendlich tief gewirkt (die „schöne Seele"), sein unvergleichlicher Hymnus auf die Herrlichkeit der Schöpfung in den „Moralisten" (III 1) lebt in Goethes Fragment über die Natur unvergänglich fort. „Die Schönheit ist bei Shaftesbury die Erscheinung des Sittlichen." Er sprach, wie Kremer hinzufügt, „zuerst jenes Naturevangelium aus, welches Rousseau paradox überspannte, indem er an Stelle der idealen Natur den Urzustand setzte". Die Schönheit ist gestaltete Seelenkraft, wie nahe streift daran Schillers Bestimmung: „lebende Gestalt"! Die Folgerungen ergeben sich von selbst. Die ästhetische Betrachtung scheidet Verlangen nach Besitz und lüsterne Begehrlichkeit notwendig aus, weil sie sich damit vernichtete. Die beiden Möglichkeiten des Schönen und Erhabenen sind vorgezeichnet; doch gehört Shaftesburys Liebe mehr dem ersteren, er hat nahe Verwandtschaft mit Goethischen Anschauungen. Ästhetisches Wohlgefallen ist Selbstgenuß. Die Seele erlebt ihre Harmonie und ihre Steigerung, „so daß sie, im seligen Bewußtsein ihres edlen Teils, ihren eignen Fortgang und ihr Wachstum in der Schönheit genießt" (Die Moralisten).

Die weitere Entwicklung wurde schon übersichtlich behandelt. Gottsched fordert vernünftigen Inhalt, bleibt aber sonst in ödem Formelkram haften, die Schweizer verfechten die Ansprüche der Einbildungskraft und der Empfindung, finden jedoch keinen rechten Ausgleich. Lessing tritt für die Rechte der „pathetischen" Darstellung ein, ohne jedoch den Leibnizschen Standpunkt des Künstlers ganz aufzugeben. Herder bevorzugt kraftvolle Innerlichkeit, die Dichtung als Ausdruck der Seele. Die Idee der ästhetischen Erziehung geht ebenfalls auf die englischen Ästhetiker zurück, diese betrachteten ja die Kunst als kulturfördernde Macht, nicht als müßige Tändelei. Wie sich der Gedanke einbürgerte oder auf eigenem Grund und Boden erwuchs, will ich an zwei Beispielen nachweisen. Gg. Fr. Meier bezeichnet als Wirkung der Kunst: „Die schönen Wissenschaften beleben den ganzen Menschen . . . Sie durchweichen das Herz, und machen den Geist beugsamer, gelenker und reizender." Mit Entschiedenheit tritt er für ihre Berücksichtigung im Unterricht ein. Mehr noch erinnern an Schillers ästhetische Briefe die Bedenken, die Joh. Ad. Schlegel gegen das rationalistische Verfahren in der Erziehung vorbringt: „Die Empfindung

1) Die Philosophie Shaftesbury's, Leipzig und Heidelberg 1876 (zu den schon erwähnten Schriften von Oskar F. Walzel und Josef Kremer).

kommt der Vernunft zuvor. Also fordert sie vor dieser unsern ersten Fleiß. Es ist ein sehr falscher Wahn, der in der Erziehung gewöhnlich ist, und der doch zu allen Zeiten und in aller Absicht viel Unheil gestiftet hat, daß jene nur durch diese in Ordnung gebracht werden könne — Die Empfindung herrschet bereits, ehe die Vernunft erwachet." Als Mittel zur Bildung des Geschmackes empfiehlt er unter anderem Hinweis auf die Schönheiten der Natur, und er warnt vor der Fälschung des „natürlichen Tones und der Geberde" dem „willkürlichen" Anstand zuliebe. Worte, die zu Anfang des 20. Jahrh. nicht veraltet oder selbstverständlich klingen.

Lessings Einwirkung war, besonders späterhin, groß und stark, wenn auch frühzeitig eine gewisse Entfremdung eintrat. Den Laokoon nannte Schiller, als er das erste Mal davon sprach, „eine Bibel für den Künstler" (nach Scharffensteins Mitteilung), die Ausführungen in der Hamb. Dr. bildeten für seine ersten theoretischen Versuche über das Tragische den Ausgangspunkt. Emilia Galotti gab Anregung für die „Luise Millerin", Nathan für Don Carlos; doch sagte der kühle Hauch, der in der Lessingschen Dichtung wehte, dem jugendlichen Feuergeiste weniger zu, gegen Nathan d. W. hatte er noch in dem Aufsatz über naive u. s. Dichtung grundsätzliche Bedenken. Homes Elements of criticism (1762), ein vielgelesenes Werk, stellten einige Grundgedanken fest, die für Kant und ihn dauernde Geltung gewannen: Interesseloses Wohlgefallen (schon durch Shaftesbury angedeutet), Unterscheidung zwischen „eigener" Schönheit und relative beauty (vgl. Kants Begriffe: freie und anhängende Schönheit), die ästhetische Stimmung als Mittelzustand, wirkliche und ideale Gegenwart.[1]) Als unmittelbare Vorgänger Schillers sind jedoch Mendelssohn und Sulzer zu bezeichnen. Wir hatten schon öfters Gelegenheit, die Verdienste dieses edlen und feinsinnigen Freundes von Lessing, dem übrigens selbständige Bedeutung gebührt, hervorzuheben. Von seinen Schriften kommen insbesondere die öfters aufgelegten und umgearbeiteten Briefe „über die Empfindungen" (zuerst 1755), die „Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über d. E.", ferner der Aufsatz „über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften" 1758 außer dem Briefwechsel mit Lessing und anderen in Betracht. Als die wichtigsten Leistungen, wovon bereits die Rede war, heben wir hervor: die Lehre von den gemischten Empfindungen, die Ausführungen über das Erhabene und Naive, die Frage der Illusion, den Ausblick auf die letzte und höchste Aufgabe des Menschen (Verwandlung der Grundsätze in Neigungen), dazu fügt Ludwig Goldstein noch: die Forderung einer „besonderen künstlerischen Sittlichkeit", der Idealisierung, welch letztere im Geiste der Aufwärtsbewegung der Zeit liegt. Es sind dies lauter Wege, die zu Schiller führen.

Im Sturm und Drang vollzieht sich die völlige Umkehr des Verhältnisses. Die Überschätzung des Objekts tritt zurück, das Ich in den

1) Vgl. dazu Josef Wohlgemut, Henry Homes Ästhetik und ihr Einfluß auf deutsche Ästhetiker, Diss. Rostock 1893.

Vordergrund. Die Herleitung der ästhetischen Betrachtung aus den Bedürfnissen und Strebungen der Seele, durch Leibniz, Dubos, Lessing, Mendelssohn längst vorbereitet, wird nun zur Hauptsache und bildet zugleich eine Grundlage für die deutschklassische Auffassung, insbesondere Schillers und Kants. Erst dadurch wird manches Urteil, z. B. über das Verhältnis zwischen Geschichte und Dichtung, verständlich. Die Dinge sind nichts an und für sich, der Stoff leer und nichtssagend, sie gewinnen erst Bedeutung durch das, was der Mensch ihnen mitteilt; daneben geht eine zweite Hauptrichtung her, die in Moritz und Goethe ihre Wortführer hat, doch liegt es mir fern, den größten und vielseitigsten deutschen Dichter nur für letztere Anschauung in Anspruch zu nehmen. Auf die besondere Frage komme ich nachher zurück. Die schärfste Prägung des ästhetischen Überschwangs im Sturm und Drang haben wir in Joh. Aug. Eberhards „Allgemeiner Theorie des Denkens und Empfindens" (1776) vor uns. „Die stärksten, noch angenehmen Wirkungen der Vorstellungskraft sind die Leidenschaften. Das leidenschaftliche Vergnügen ist der Endzweck der Kunst." So bestimmt Sommer den Inhalt dieser Lehre. Home erklärt im Sinne der Zeit: „Eine innerliche Regung der Seele, die wieder vergeht, ohne Verlangen zu erwecken, wird eine Bewegung genannt: wenn Verlangen erweckt wird, so nennt man diese Regung eine Leidenschaft." Doch findet häufig keine strenge Unterscheidung der einzelnen Begriffe statt. Sulzer leitet seinen diesbezüglichen „Artikel" mit den Worten ein: „Es gehöret unmittelbar zum Zwek des Künstlers, daß er Leidenschaften erweke, oder besänftige." Also das Erhabene oder Schöne. Es bleibt jedoch dabei zu bedenken, daß neben der idealistischen eine mehr naturalistische Richtung in der Kunstauffassung einhergeht, als deren Wortführer Wilhelm Heinse gilt. „Jede Form ist individuell, und es gibt keine abstrakte; eine bloß ideale Menschengestalt läßt sich weder von Mann noch Weib und Kind und Greis denken." „Unzusammenhängende Reden im lyrischen Taumel, Accente der Natur", heißt es an anderer Stelle. Deshalb kämpft er auch gegen Winckelmanns Grundsätze an: Das Meer ist schöner im Sturm als in der Stille, die schönsten Menschen unter den Griechen „sind wahrlich nicht berühmt wegen ihres stillen gesitteten Wesens" (Alcibiades u. a.). Darstellung des Individuellen, Lebendigen ohne Entseelung durch das Typische, Allgemeine, Erweckung inneren Lebens ohne Beschränkung, bis zur Gluthitze siedender Leidenschaft, das sind nach seiner Ansicht die Aufgaben der Kunst. Wir wissen, warum Goethe in seinem Aufsatz „Erste Bekanntschaft mit Schiller" (1794) Heinses Ardinghello und Schillers Räuber nebeneinander nennt: „Jener war mir verhaßt, weil er Sinnlichkeit und abstruse Denkweisen durch bildende Kunst zu veredeln und aufzustutzen unternahm; dieser als ein „kraftvolles, aber unreifes Talent". Doch ist Heinse nicht etwa Naturalist in der platten Auffassung des Begriffs. Er spöttelt nicht über die höheren Strebungen der Seele: „Erhaben im höchsten Grade" ist, „was die Kräfte des Menschen unendlich übersteigt. Überall füllt es die Seele mit Entzücken,

Schauder und Erstaunen, daß sie die Zeit vergißt, und versetzt den Menschen unter die Götter". Als die Wirkung der Kunst bezeichnet er, „die Sphäre seines eigenen Geistes dabei zu erweitern". Und auf dieses letztere kommt es vor allem an. Den Menschen zieht und bannt nur das, was, um ein physiologisches Bild zu gebrauchen, wie Licht und Farbe die Stäbchen und Zapfen im Auge reizt. Deshalb wird es immer verschiedene Richtungen in der Kunst, niedrigere und höhere, geben, solange es verschiedenartige Menschen gibt. Umso verkehrter und einseitiger ist es aber, zu verkennen, daß die deutschklassische Dichtung einen überragenden Gipfel bildet. Die Grundforderung bleibt: Dichtung ist ursprüngliches Leben, in der Wortform gestaltet. Von Herder war schon oft genug die Rede. Der Reichtum seines Lebensgefühls und die Fähigkeit, sich in vielfache Möglichkeiten zu versetzen, führte von selbst zu seiner ästhetischen Auffassung: Übertragung von Gefühlsinhalten in geeignete Gegenstände; daneben bezeichnet er die „wirkenden Kräfte in der Natur" als selbständig, den menschlichen ähnlich. Idealistische, dynamische, individualistische Anschauungen zugleich.

Einen vermittelnden Standpunkt zwischen Sturm und Drang einerseits und dem Rationalismus andrerseits nimmt Sulzer ein, ohne jedoch zu einem rechten Ausgleich zu kommen. Auf der einen Seite stehen Tugend und Glückseligkeit, auf der anderen die innerlich drängende Gefühlskraft. Es gibt in der Tat nur zwei Wege zur Vermittlung: entweder ist die Kunst darauf beschränkt, die jeweilige Auffassung des Sittlichen zu stützen und zu bestätigen, oder sie erweckt überhaupt nur lebendige Kraft in dem Menschen, beschäftigt sein Gemüt, stimmt es zur Freude oder erhöht es zur Erhabenheit. In letzterer Beziehung liegt der große Fortschritt, der sich an Schiller knüpft. Auch er überwindet die Hundertfachheit des Individualismus, macht jedoch die Kunst nicht zur Dienerin der gerade herrschenden Zeitrichtung; denn was er unter Freiheit versteht, ist doch etwas wesentlich anderes als die bürgerliche Moral in der Zeit der Verstandesaufklärung. Sulzer stellt zunächst die allgemeine Begriffsbestimmung auf: „Zum ästhetischen Stoff gehört alles, was vermögend ist, eine, die Aufmerksamkeit der Seele an sich ziehende, Empfindung hervorzubringen." Er nennt dies an anderer Stelle die „ästhetische Kraft" eines Gegenstandes. Was ist nun Empfindung? Wir erfahren Genaueres aus einer Anmerkung zu dem betreffenden Abschnitt seines Konversationslexikons der „Schönen Künste"[1]: „Die Empfindung entscheidet über das, was gefällt, oder mißfällt; die Erkenntniß urtheilt über das, was wahr, oder falsch ist", also Gefühlseindrücke oder gedankliche, moralische Urteile. Was Schiller im zweiten Teil seines Aufsatzes „Über das Pathetische" ausführt, ist hier schon angedeutet. Aber das alles genügt noch nicht. „Also ist die Kunst des Ausdrucks die Hälfte dessen, was ein Künstler besitzen muß." Damit erweitert sich der Kreis der Forderungen: darge-

1) Es ist mir keineswegs darum zu tun, Sulzers persönliches Eigentum festzustellen, sondern die ganze Richtung zu charakterisieren.

stellte Empfindungen oder Leidenschaften, unter welch letzteren er vornehmlich die kraftvollen, zum Erhabenen strebenden „Empfindungen von merklicher Stärke" zusammenfaßt. Wenn wir dafür einsetzen: dargestelltes ursprüngliches Leben, so trifft die Bestimmung allgemein zu. Wir sind nun gespannt, wie er sich den Ursprung dieser Gemütskraft vorstellt; denn bisher betrachtete er den Dichter nach Leibniz-Lessingscher Art mehr als außenstehenden Künstler. Zu diesem Zwecke schlagen wir die Artikel: Begeisterung, Gedicht, Genie, Laune nach; es ist nicht leicht, sich in dem zweibändigen und wohlbeleibten Werke zurechtzufinden. Da begegnen wir treffenden Urteilen. Er unterscheidet zweierlei Arten von Gedichten: solche, die ihren „Ursprung in einer poetischen Gemütslage des Dichters" haben oder nur auf erzwungener Nachahmung von Empfindungen beruhen. An diesem Punkte muß es sich entscheiden, ob er noch zur alten Schule gehört; aber er besteht die Probe. „Nur das Gedicht kann vollkommen werden, das von einem würklich dichterischen Genie, in wahrer, nicht zum Schein angenommener, poetischer Laune entworfen, und nach den Regeln der Kunst mit feinem Geschmack ausgearbeitet worden." Hier wird völlig klar, daß Sulzer eine Vermittlerrolle spielt, zwischen genialer Kraft und den Regeln. Dabei verwendet er, wie noch zum Teil Schiller und vorher Lessing, den Begriff Laune. Er begreift darunter teils Stimmung, teils Humor. In der Hamb. Dr. (73, Anm.) werden die Engländer als „Virtuosen" des Humors bezeichnet, während die Alten dieses Kunststück nicht notwendig hatten; nach dem Zusammenhang versteht Lessing darunter etwas Ähnliches wie Ironie. Übrigens gesteht er, daß er Humor zu Unrecht mit Laune übersetzt habe. Wir gehen nach obigen Ausführungen Sulzers nicht fehl, wenn wir, was früher oft der Fall war, seine „Begeisterung" nicht mehr als künstlich angefachtes Strohfeuer oder unverstandene Entlehnung auffassen. Es gibt nach seinem Urteil ein untrügliches Erkennungszeichen, wodurch sich zugleich der erste Satz des Befähigungsnachweises für den Künstler (und den Betrachtenden!) kundgibt. Wer durch schöne und erhabene Gegenstände nicht bewegt wird, „muß sich aller schönen Künste enthalten". Kein Unterricht und keine Übung können den Mangel an „feinerem Gefühl" ersetzen. Begeisterung ist „erhöhte Würksamkeit der Seele" (und der Phantasie). Ausführlich, zum Teil im Anschluß an die Berliner Preisaufgabe 1764, beschreibt er diesen Zustand: „Alsdenn wird die Seele ganz Gefühl; sie sieht nichts mehr außer sich, sondern alles in ihr selbst. Alle Vorstellungen von Dingen, die außer ihr sind, fallen ins Dunkele." Genie ist erhöhte Seelen- oder Geisteskraft, „mit einer besondern Empfindsamkeit für gewisse Arten der Vorstellungen verbunden". Sachlich fügt er dem Begriffe nichts Neues zu. Geschmack ist „das Vermögen, das Schöne anschauend zu erkennen"; letzteres aber „gefällt, wenn man gleich nicht weiß, was es ist, noch wozu es dienen soll"[1]), d. h. ohne Begriff, ohne Zweck

1) Nach gefälliger Mitteilung steht dieser Satz schon in der ersten Auflage (1771), die mir hier nicht zugänglich war.

oder Nutzen, moralische Beurteilung (vgl. Kant). Sulzer ist ein unmittelbarer Vorgänger Schillers, der vieles, anfänglich auch die Irrtümer übernimmt. Diese aber bestehen in den Nachwirkungen der rationalistischen Anforderungen an die Kunst, die dadurch nicht mehr als Selbstzweck erscheint, sondern als „Mittel, die Gemüther der Menschen mit Zuneigung für alles Schöne und Gute zu erfüllen, — die Wahrheit würksam zu machen und der Tugend Reizung zu geben, — den Menschen zu jedem Guten anzutreiben und von allen schädlichen Unternehmungen zurück zu halten". Er sucht Innenkraft mit dem Geist der Aufklärung in Übereinstimmung zu bringen, und das erscheint von vornherein als aussichtsloses Beginnen; von anderem Standpunkt beurteilt, bestrebt er sich, den Auswüchsen des Individualismus zu begegnen, indem er Widerliches und Abstoßendes und, was nur „den thierischen Menschen angeht", aus ihrem Kreise ausschließt.

Der jugendliche Schiller verwechselt, wie alle Stürmer und Dränger, die Reiche der Wirklichkeit und Kunst, d. h. Poesie bedeutet für ihn das eigentliche Leben, die gegebene Welt nur einen jämmerlichen Abklatsch. Die Wirkung beider wird gleichgesetzt, die Kunst als Lehrmeisterin der Vernunft, als Mutter der Tugenden gepriesen; aber er übernimmt zugleich den ihm so naheliegenden Gedanken: „Nahrung der Seelenkraft" (1784). Übrigens gibt die vielerwähnte Schilderung des Eindrucks der Räuber bei der ersten Aufführung ein anschauliches Bild der Verwechslung von Schein und Sein; nur zu diesem Zwecke lasse ich sie im Wortlaut folgen: „Das Theater glich einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Fäuste, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Türe. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht!" So berichtet ein „Augenzeuge". Freilich macht die Gewalt des Dramas diese Wirkung begreiflich; aber ein „Zeitgemälde" bleibt es doch. Auch müssen wir in Rechnung setzen, daß damals niemand seinen berechtigten oder unberechtigten Ingrimm öffentlich, schriftlich oder mündlich, ausströmen konnte. Übrigens machen sich Gedanken des Dubos, durch andere (z. B. Sulzer) vermittelt und Schillers eigener Natur entsprechend, schon frühzeitig bemerkbar, und sie verschwinden nicht mehr ganz aus seinem Gesichtskreis.[1]) In dem Aufsatz über die „Schaubühne als moralische Anstalt" kommt er auf die schlimmen Entartungserscheinungen der Kultur zu sprechen (Rousseau): „Bacchantische Freuden, verderbliches Spiel, tausend Rasereien, die der Müßiggang ausheckt, sind unvermeidlich, wenn der Gesetzgeber diesen Hang des Volks nicht zu lenken weiß. Der Mann von Geschäften ist in Gefahr, ein Leben, das er dem Staat so großmütig hinopferte, mit dem unseligen Spleen abzubüßen — der Gelehrte zum dumpfen Pedanten herabzusinken — der Pöbel zum Tier." Keine veralteten Worte. Diese Ergänzung bringt das

1) Vgl. Über naive u. s. Dichtung, Vorrede zur Braut von Messina.

Theater, indem es die Forderungen der Seele ausfüllt. Der „Brief eines reisenden Dänen" (1785) schildert mit winckelmannscher Entzücktheit die Mannheimer Antiken. Vorboten des Kommenden stellen sich ein: „Der Mensch brachte hier etwas zustande, das mehr ist, als er selbst war, das an etwas Größeres erinnert als seine Gattung — beweist das vielleicht, daß er weniger ist, als er sein wird?" Kein neuer Gedanke, und doch in seiner Eigenart ein neues Erlebnis, besonders in Verbindung mit einem der Schlußsätze: „Etwas geschaffen zu haben, das nicht untergeht, fortdauern, wenn alles sich aufreibt rings herum!" Menschen in der Darstellung gestalten, die nicht mit der Eintagsfliege Mode untergehen, die auch spätere Geschlechter verehrend bewundern werden. Übrigens nimmt er den „assoziativen Faktor" Fechners hier vorweg: „Siehe, Freund, so habe ich Griechenland in dem Torso geahnet." In den Philosophischen Briefen finden sich (wie schon angedeutet) Betrachtungen, die auch für seine ästhetische Auffassung einen Wendepunkt bezeichnen. Ehemals trunkene, schwärmerische Hingabe an die Dinge und Wesen, Geschöpfe der Phantasie, jetzt Besinnung, die Erkenntnis, „daß es unser eigener Zustand ist, wenn wir einen fremden empfinden". Eine ernüchternde, aber zugleich auch kräftigende Erfahrung. Die Zeit der Enttäuschungen neigt sich ihrem Ende zu. Der Gegenstand ist nicht mehr der Zwingherr, dafür bringt er Möglichkeiten des Ich zur Entfaltung. Dies ist so naturgemäß, daß wir tatsächlich nur an die Wirkung der Naturdinge zu erinnern brauchen. Auf die Kunst, als durch geniale Menschen gestaltetes Leben, trifft es noch ungleich mehr zu.

Man pflegt die Schaffensweise des jugendlichen und des „klassizistischen" Schiller einheitlich zu behandeln, und gewiß bleibt sie in einem Grundzuge dieselbe; aber es besteht doch ein wichtiger Unterschied. Er selbst gibt uns ein Recht dazu, eine Grenze zu ziehen. In der Zeit seiner Beschäftigung mit ästhetischen Fragen schreibt er an seinen Gewissensrat Körner: „Oft widerfährt es mir, daß ich mich der Entstehungsart meiner Produkte, auch der gelungensten, schäme."[1]) Wie häufig wurde dieses Wort verallgemeinert, einseitig, ohne Berücksichtigung des Zusammenhangs ausgelegt. Gerade hier findet sich das Bekenntnis, das uns über die glückliche Zeit, als Schiller noch die volle Unmittelbarkeit der Jugend besaß, aufklärt: „Die Kühnheit, die lebendige Glut, die ich hatte, eh mir noch eine Regel bekannt war, vermisse ich schon seit mehreren Jahren." Die weiteren Bemerkungen beziehen sich samt und sonders auf seine gleichzeitige Arbeitsweise, d. h. auf die dichterisch unergiebige Epoche seines Lebens. In der Tat, wie für Goethe mit dem Götz von Berlichingen kurze Jahre erstaunlicher und überreicher Fruchtbarkeit anbrechen, bis dann allmählich die bekannte Zwischenstufe eintritt, so bezeichnen für Schiller die Jahre 1781—1784, inmitten der unpoetischen Verhältnisse, die Erntezeit genialen Schaffens, dem sich erst im letzten Jahrzehnt (1795

1) 25. Mai 92 (III S. 201 ff.).

bis 1805), was künstlerische Vollendung betrifft, ein überragender Gipfel anschließt. Die Ansicht, als ob Werke von elementarer Kraft, wie die Räuber oder Kabale und Liebe, aus nüchterner Verstandesarbeit hervorgingen, ist von vornherein zurückzuweisen. Wir haben ja die Zeugnisse, die man gern erwähnt. Nach der Mitteilung Petersens war die Begeisterung Schillers „korybantischer Art. Wenn er dichtete, brachte er seine Gedanken unter Strampfen, Schnauben und Brausen zu Papier, eine Gefühlsaufwallung, die man oft auch an Michelangelo während seiner Bildhauerarbeiten bemerkt hat". Ausdrücklich beruft er sich dabei auf die mehr als hundertmalige Beobachtung der Bekannten des Dichters, und er erzählt die vielerwähnte Geschichte, wie Schiller dereinst, zur Aufsicht und Beobachtung eines Kranken bestellt, im Banne der Stimmung in „brausende Bewegungen und heftige Zuckungen geriet", so daß der Patient fürchtete, sein Arzt sei in Tobsucht verfallen. Schiller selbst sagt oft genug Ähnliches. Nur eine kleine Auslese. „Neue Glut und neuen Geist zu sammeln", hofft er im Umgang mit Reinwald. „Tausend Ideen schlafen in mir, und warten auf die Magnetnadel, die sie zieht."[1] Das dichterische Schaffen erfordert „ganze Kraft und immer regen Enthusiasmus"[2], es vollzieht sich in Augenblicken „höheren Kraftgefühls, erhöhter Empfindung". Später (1792) bekennt er, daß ihn „in glücklichen Momenten auch eine dichterische Begeisterung besuche". „Es kleidet sich wieder um mich herum in dichterischen Gestalten, und oft regts sich wieder in meiner Brust."[3] Was man Schiller so oft abspricht, die Anlage zu anschaulichem Sehen, kündigt sich hier unzweideutig an. Wer so prächtige Gestalten geschaffen hat, trägt zum mindesten etwas von jenem mythischen und ursprünglichen bildnerischen Trieb in sich. Immer wiederholt sich die Klage, daß der Mangel an Anregung, die furchtbare Ernüchterung, sein „ganzes Wesen" und damit auch seine Lust und Fähigkeit zum Schaffen „verzehrten". Er entschließt sich deshalb, ohne daß es zur Wirklichkeit wird, sich praktischer Tätigkeit zu widmen, in der ganz richtigen Erkenntnis, daß ihm eine solche Ablenkung nicht schaden könne. „Als ich während meines akademischen Lebens plötzlich eine Pause in meiner Poeterei machte, und zwei Jahre lang mich ausschließend der Medicin widmete, so war mein erstes Product nach diesem Intervall doch gleich die Räuber." Die Schriftstellerei an und für sich, ohne Ergänzung und ohne Ruhezeit, trägt nicht immer die erwünschten Früchte, die genialen Einfälle lassen sich nicht erzwingen, sondern kommen ungerufen „wie freie Kinder Gottes", und das gilt für dichterisches Schaffen insbesondere. Mit untrüglicher Sicherheit erkennt er die Eigenart seines Geistes, die von aller Einwirkung nur das Verwandte an sich ziehen könne: „Was ich auch auf meine einmal vorhandene Anlage und Fertigkeit Fremdes und

1) 1783; I S. 123, 131.
2) An Dalberg (1784?), I S. 198.
3) An Baggesen (III S. 189); an Körner, 16. Mai 90 (III S. 79).

Neues pfropfen mag, so wird sie immer ihre Rechte behaupten; in anderen Sachen werde ich nur insoweit glücklich sein, als sie mit jener Anlage in Verbindung stehen."[1]) Näheres über seine innere Beziehung zu den dichterischen Gestalten erfahren wir aus einem wichtigen Briefe an Reinwald. Leibnizsche Gedanken, mit Anklängen an Shaftesbury und Spinoza, liegen zugrunde. Die Monade ist der Spiegel des Weltalls. Sie empfindet sich, den eigenen Zustand. „Alle Geburten unsrer Phantasie wären also zuletzt nur wir selbst." In der Seele liegen die Möglichkeiten zu den Geschöpfen der Ein-Bildungskraft, wie Kronenberg, die eigentliche Bedeutung des Wortes erläuternd, schreibt: sich hineinbilden in den Gegenstand, der Urvorgang allen mythischen Gestaltens. Was aber den Dichter dazu treibt, ist die Liebe, indem er sich „für den poetischen Helden erwärmt". Wenn wir die frühere Erklärung des Begriffs zu Hilfe nehmen, so heißt dies: in der Hauptperson, die der Dichter schafft, erlebt er sich selber und steigert sich dadurch, da er, was in ihm nach Entfaltung drängt, in dem anderen wiederfindet und darstellt. Durch Erweiterung und Vervollständigung zum Ganzen eines Erlebnisses entsteht eine Dichtung. Liebe und Haß schließen sich nicht aus. Dichten ist also nicht etwa bloß Wiedergabe des Erfahrenen, sondern zugleich Darstellung des Verlangens nach dem Erleben. Einige Gedanken sind noch nachzutragen. Der Charakter ist eine Neumischung aus „unsren Empfindungen und unsrer historischen Kenntnis von fremden". „Unsre Empfindung ist also Refraktion, keine ursprüngliche, sondern sympathetische Empfindung." „Menschen außer uns" teilen sich dem Dichter mit, und ihre Seele bewegt und belebt seine eigene. Schiller zieht schon hier zwischen Gefühl und Gestaltungskraft eine scharfe Grenze: „Ich kann einen großen Charakter durchaus fühlen, ohne ihn schaffen zu können."[2]) Es sind dies alles wichtige Keime zu künftigen Anschauungen. „Dich schuf das Herz"; Unterscheidung zwischen Empfinden und Schaffen (Moritz). Eulenberg nennt Schiller den „größten Dichter, den die Sehnsucht unter uns Menschen erweckt und geboren hat". Es soll dies kein Vorwurf sein und ist es auch nicht. Die Rätselsprache der Natur zu enthüllen, ist ihm nicht verliehen und liegt weniger in der Bahn der deutschklassischen Richtung; doch darauf werden wir später zurückkommen. Aber wie die Seele aus trüber Not hinausstrebt, dies darzustellen, wird ihm immer mehr zu eigen. Die Hälfte aller Dichtungen sind Wunschgebilde. In dem gleichen Briefe findet sich, an ähnliche Worte Goethes erinnernd, der schöne Gedanke: „Der Anteil des Liebenden fängt tausend feine Nuancen mehr, als der scharfsichtigste Beobachter auf."

Schiller kam wohlgerüstet zu Kant, der seinen ästhetischen Anschauungen die Bestätigung und seiner Lebensauffassung die philosophische Grundlage gab. Wir fassen zunächst hauptsächlich die Anschauungen, welche

---

1) An Körner, 2. Febr. 89 (II S. 217); Goethe zu Eck., 24. Febr. 1824
2) 14. April 83 (I S. 112ff.).

noch der vorkantischen Epoche angehören, zusammen.[1]) In dem Aufsatz „über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" (1791) unterscheidet er die schönen und die rührenden Künste (insbesondere des Erhabenen). Letztere bringen Lust durch Unlust hervor. Er stellt schon hier als die Möglichkeiten des Tragischen auf: Überwindung des Lebenstriebes im Dienste eines höheren Wertes, die Sühne einer Schuld, die Äußerung gewaltiger Kraft überhaupt ohne den Sieg des Verbrechens. In der Abhandlung „über die tragische Kunst" (1792) knüpft er an Gedanken an, die uns aus Dubos' Schrift bekannt sind. „Wir streben uns in denselben (den Affekt) zu versetzen, wenn es auch einige Opfer kosten sollte", gleichgültig, ob es sich um Lust oder Unlust handelt; ja das „Traurige, Schreckliche, Schauderhafte" zieht die Menschen unwiderstehlich an, wenn nur wir selbst nicht die Leidenden sind. Er beschäftigt sich auch mit der Frage, warum nur starke Gemütserregungen der dargestellten Personen die Seele in Mitleidenschaft ziehen, und deutet die Lösung an, daß die Phantasie und das Gemüt stärkerer Anreize bedürfen. Dabei berücksichtigt er, was freilich hier unnötig wäre und der Zeitrichtung ferner liegt, die einzelnen Probleme nicht, daß z. B. schon die Empfindung sich aus einer Summe von Eindrücken zusammensetzt, aber er verfährt doch im ganzen psychologisch. Lessingsche Anschauungen mischen sich ein, z. B. vom Mitleid mit dem Leidenden (in wörtlichem Sinne). Die Verwechslung von „Dichtung" und „Wahrheit" ist kunstwidrig. Mehrere Gedanken beweisen rasches Umlernen, das Zeichen geistig vorwärts schreitender Menschen: „So oft der Erzähler in eigner Person sich vordrängt, entsteht ein Stillstand in der Handlung und darum unvermeidlich auch in unserm teilnehmenden Affekt." Anregung, doch ohne unbedingte Übereinstimmung verdankt er Karl Philipp Moritz, dem begeisterten Verehrer Goethes, der über Kabale und Liebe mehr befangen als gerecht urteilte. Als Schiller ihn durch den Leipziger Freundeskreis persönlich kennen lernte, begegnete er ihm ohne jede Verstimmung, ein Zeugnis sowohl seiner vornehmen Sinnesart wie seines Verlangens nach Erkenntnis. Schon in dem durch Werthers Leiden bestimmten „psychologischen Roman, Anton Reiser" (1785—90), finden sich, teilweise unabhängig von Goethe, die wesentlichen Grundgedanken seiner ästhetischen Auffassung. Der Zusatz „psychologisch" hat seine besondere Bedeutung; seit 1783 erschien unter seiner Leitung das „Magazin zur Erfahrungsseelenkunde". Aus persönlich Erlebtem urteilt Moritz: „Es ist wohl ein untrügliches Zeichen, daß einer keinen Beruf zum Dichten habe, den bloß eine Empfindung im allgemeinen zum Dichten veranlaßt und bei dem nicht die schon bestimmte Szene, die er dichten will, noch eher als diese Empfindung oder wenigstens zugleich mit der Empfindung da ist." Ebensowenig verdiene diesen Namen, wer aus Eitelkeit oder im Streben nach billigem Effekt den Pegasus

1) Näheres, wenigstens Ergänzendes, in der Besprechung des Aufsatzes Über das Pathetische.

bestelle. Die Sucht nach Beifall verringert oder vernichtet naturgemäß den Innenwert einer Dichtung. Besonders wichtig sind Sätze folgender Art: Der Kosmos als Ganzes wäre das „höchste Schöne, wenn wir ihn einen Augenblick umfassen könnten". Deshalb muß jedes Kunstwerk ein Abbild des Weltzusammenhangs sein, ferner „ein vollendetes rundes Ganze" darstellen; „fehlte nur ein einziger Radius zu diesem Zirkel, so sinke es unter das Unnütze herunter". Mit Recht wendet sich Schiller in seinem Urteil über Moritz' „Bildende Nachahmung des Schönen" gegen diese übertriebene Behauptung[1]), die in der Tat das Naturschöne und Plastische mit der Poesie auf gleiche Stufe stellt, die Ansprüche des Auges und der Phantasie nicht genügend auseinanderhält; aber die Forderung, daß die Dichtung ein selbständiges Ganze sein solle, macht er sich zu eigen. Jedenfalls beschäftigt ihn die Frage, deren Lösung er in den Kalliasbriefen anstrebt. Nicht etwa nur Kant, auch Moritz regt ihn zur Untersuchung des Wesens der Schönheit an, und ebenso findet er hier die „Vorstellung eines schaffenden Vermögens im Künstler mit der Idee der schöpferischen Kraft in der Natur, welche von Herder in vollendeter Weise ausgebildet war"[2]), zur Einheit verknüpft. Der Künstler schafft im kleinen, was die Natur im großen schafft. Es ist derselbe Gedanke, den eine Stelle in Goethes Nachlaß behandelt, wonach „die allgemeine Natur unter der besondern Form der menschlichen Natur handeln will und handelt, wenn sie kann". Der Mensch ist das letzte und höchste Organ der Natur; er geht deswegen in seiner Art über ihren allgemeinen Kreis hinaus, indem er das typisch Ewige herausarbeitet und eine gesteigerte, eine Kunstnatur, neue Bildungen ins Leben ruft.

Schillers Verhältnis zu Kant wird immer wieder einseitig beurteilt. Wer annimmt, daß der Dichter als Laie zu dem Philosophen kam, also das Vorher nicht berücksichtigt, geht von einem verkehrten Grundsatz aus. Die Kritik der Urteilskraft gab ihm reichen Aufschluß, wirkte in mancher Hinsicht wie eine Enthüllung; aber sie sagte ihm nicht durchaus Neues. Frühzeitig setzte der Widerspruch ein, und das Bestreben, gewisse Einseitigkeiten auszugleichen, machte sich geltend. Andrerseits muß das Urteil über Kants ästhetische Arbeit von zwei Gesichtspunkten ausgehen: er kämpfte gegen den übertriebenen Individualismus an und bemühte sich, die Vermögen des Geistes, die er abgesondert hatte, mit der Einbildungskraft, die geistige und die sinnliche Natur wieder zu ungeteiltem Zusammenwirken, zur Einheit zu verschmelzen.

Schiller verdankt wie Goethe Kant eine „frohe Lebensepoche". Der große Philosoph gab ihm, was er zu geben hatte. Er erweitert und befestigt seine Auffassung geschichtlichen Werdens, der Endziele der Kultur der Menschheit, bietet die Grundlage zu seiner Lebensanschauung, Sicherheit in den ästhetischen Hauptsätzen. Was ein bedeutender Mensch von einem

---

1) An Caroline v. Beulwitz, 3. Januar 89 (II S. 200).

2) Sommer, S. 330.

anderen übernehmen kann, ohne sich zu entäußern, seiner Eigenart untreu zu werden, schuldet er ihm, nicht mehr nicht weniger, und er lernte ihn in dem Augenblick kennen, als er seiner zur letzten Klärung in ethischen und ästhetischen Fragen bedurfte.

Montesquieu (insbesondere L'esprit des lois) bestärkt ihn in der Abneigung gegen die bestehenden Verhältnisse, in seiner Vorliebe für staatliche und weltbürgerliche Freiheit. Doch das sind Gedanken, die längst in den Zeitgeist übergegangen waren. Von Kants historischen Betrachtungen verdienen vornehmlich zwei Aufsätze einige Berücksichtigung, weil sie lehrreiche Einblicke vermitteln: „Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht" (1784), „Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte" (1786).[1]) Beide las Schiller mit großer Befriedigung. Die wichtigsten Sätze darin lauten: „Alle Naturanlagen eines Geschöpfes sind bestimmt, sich einmal vollständig und zweckmäßig auszuwickeln." Kant kämpft hier gegen das „trostlose Ungefähr" für die Rechte „des Leitfadens der Vernunft", wie Lessing in Nathan d. W. Aber gleich im folgenden geht er seine eigenen Wege. Nicht im einzelnen Individuum, nur in der Gattung wird sich möglicherweise dieses Ziel verwirklichen. Er verkennt die Härte dieses Gedankens nicht, „befremdend bleibt es", daß die früheren Geschlechter der künftigen Menschheit, ein „mühseliges Geschäft", die Wege bahnen, das gelobte Land nicht betreten, nur vorbereiten sollen. Wichtig sind weitere Gedanken, deren Inhalt später zum lebendigen Bestandteil der Lebensauffassung Schillers wird. Seine ganze Vollkommenheit soll der einzelne wie die Gesamtheit durch eigene, selbsttätige Vernunft herbeiführen. Das Mittel dazu ist „der Antagonism in der Gesellschaft"; denn der Mensch hat zwei widersprechende Neigungen, „sich zu vergesellschaften" und „sich zu vereinzelnen (isoliren)". Ohne die Anlage zur Ungeselligkeit würde alles in ein „arkadisches Schäferleben" ausmünden: „die Menschen, gutartig wie die Schafe, die sie weiden, würden ihrem Dasein kaum einen größeren Wert verschaffen, als dieses ihr Hausvieh hat." Ähnliches hat Schiller über die Hirtenidylle ausgesagt. Und in der Tat ist es die Männlichkeit der Gesinnung, worin die Verwandtschaft beider Persönlichkeiten hauptsächlich wurzelt. Es kommen weitere Gedanken in Betracht, welche helle Lichter in die innere Welt der deutschklassischen Zeit werfen. „Rousseau hatte so Unrecht nicht, wenn er den Zustand der Wilden vorzog, sobald man nämlich diese letzte Stufe, die unsere Gattung noch zu ersteigen hat, wegläßt. Wir sind in hohem Grade durch Kunst und Wissenschaft cultivirt. Wir sind civilisirt, bis zum überlästigen, zu allerlei gesellschaftlicher Artigkeit und Anständigkeit. Aber, uns für schon moralisirt zu halten, daran fehlt noch sehr viel." Schiller hat später in den Briefen über die ästhetische Erziehung die Grundwurzel des Übels enthüllt. Es sind zeitgemäße, bis zur Gegen-

---

1) Kants Sämtl. Werke, her. von Rosenkranz und Schubert, 7. Bd., 1. Abt. (1838).

wart fortreichende „Ideen", die Kant hier vorträgt. Der Krieg wird allmählich ein höchst „unsicheres", in seinen Folgen unberechenbares Unternehmen, die Schuldenlast unerträglich, der Rückschlag einer Katastrophe auf andere Staaten so bedenklich, daß ein internationales Schiedsgericht, die Ausbildung eines „künftigen großen Staatskörpers", eines „allgemeinen weltbürgerlichen Zustandes" notwendige Folgen sind. Das sind freilich Zukunftswünsche, wodurch wir uns über die trübe Gegenwart hinwegträumen; wer aber Idee für Wirklichkeit nimmt, ist ein Phantast und verkennt den Ernst der gegebenen Verhältnisse. Die Französische Revolution lehrte die Leute nüchterner denken. Der Weg zur Menschheit geht durch das Vaterland.

Auch in der zweiten Schrift finden sich Gedanken, die in Schillers Aufsätzen wiederkehren, sie hat bekanntlich die Abhandlung: „Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde" veranlaßt. Ursprünglich stand oder steht der Mensch als „Neuling" unter der Leitung des Instinkts, der „Stimme Gottes". Dann entdeckte er in sich ein Vermögen, sich selbst zu bestimmen, sich „eine Lebensweise auszuwählen", während das Tier an eine einzige gebunden bleibt (vgl. Klage der Ceres). Die erste Wirkung der sich regenden Vernunft war „Angst und Bangigkeit" infolge der Qual des Wählens und der Unsicherheit; „er stand gleichsam am Rande des Abgrundes". Die dritte Stufe bildete „die Erwartung des Künftigen", indem der einzelne die Fähigkeit gewann, sich „entfernte" Ziele zu setzen. „Der vierte und letzte Schritt" der Vernunft war die Erkenntnis, daß er der eigentliche Zweck der Natur, ein Selbstzweck sei. Damit überwindet Kant zugleich rousseausche Anwandlungen. Er gibt zu, daß die „Entlassung" aus dem Verbande der Natur in den Stand der Freiheit neben dem Ehrenvollen viele Gefahren mit sich bringe, daß der Wunsch nach Rückkehr ins Paradies, das Land seiner Einbildungskraft, dort „in ruhiger Untätigkeit und beständigem Frieden sein Dasein zu verträumen oder zu vertändeln", daß die Sehnsucht danach nie in dem Herzen des Menschen ersterben könne; aber die fortschreitende Kultur kennt keinen Rückweg, nur ein rastloses Vorwärts.[1])

Es ist weniger beachtet worden, wie eng Kants Ästhetik mit seinen sonstigen Anschauungen zusammenhängt. Der reine, von allen Schlacken des Zufälligen, von Verbildung geläuterte Mensch steht auch im Mittelpunkt seiner Kunstbetrachtung. Die Kunst verliert ihre Berechtigung, wenn sie „tierische" Regungen im Menschen entfesselt, anstatt ihn durch freies Wohlgefallen zu beleben, seine Gemütskräfte aufzurufen und zu beschäftigen. Sie stellt den Zustand der Einheit wieder her, aber sie darf dies nicht auf Kosten des Geistes tun. Den früher aufgestellten Gesichtspunkten entsprechend, lauten die wichtigsten Sätze seiner Kunstlehre: Das Gefühl des Schönen entsteht durch Einklang, die Gleichgewichtslage oder

1) Vgl. Über naive u. s. Dichtung (Weiterbildung dieses Gedankens).

das „Spiel" der Einbildungskraft und des Verstandes, das Erhabene durch Einbildungskraft und Vernunft. Die Erklärung ergibt sich von selbst. Der Anblick einer Maschine reizt uns, ihren Zweck und ihre Verrichtungen kennen zu lernen. Das Wohlgefallen ist intellektueller Art, die Erkenntnis, wie ein Glied in das andere übergreift und alle zusammen eine zweckmäßige Wirkung hervorbringen, befriedigt den Wissenstrieb. In der Anschauung eines blühenden Baumes dagegen tritt die begriffliche Gehirnarbeit zurück, der Sinn des Lebens siegt über den Sinn des Denkens, oder, wie Schiller sagt, die höchste Schönheit „überwindet die logische Natur ihres Objektes".[1]) Deswegen geht Kant so weit, daß er die „freie", begriffslose Schönheit (Blumen, Arabesken u. a.) über die „anhängende Sch." stellt (z. B. Mensch, Gebäude usw.). Andrerseits darf der Gegenstand nicht den Forderungen des Verstandes oder der Vernunft widersprechen, weil in demselben Augenblick die schöne Eintracht der Gemütskräfte gestört, die Kritik oder Stellungnahme herausgefordert würde. Das Gefühl des Erhabenen besteht in einem Wechsel der Empfindungen, Zurückstoßung und Anziehung, Mißklang und gesteigertem Wertgefühl. Ästhetische und moralische Beurteilung sind durchaus verschieden.[2]) In dem einen Fall sind wir Mittätige, in dem anderen Richter. Das Schöne ist auch nicht mit dem Angenehmen zu verwechseln. Letzteres umfaßt alles, was nur zu den Sinnen, nicht zu dem Geiste oder der Seele spricht. Lüsternheit und Gier nach dem Besitz scheiden aus dem Bereiche echter Kunst aus. Diese ganzen Einschränkungen faßt Kant in dem berühmten Satze zusammen: „Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse" (§ 2). Wir haben keinen Anlaß, seine Auffassung zu bemängeln; nur der Begriff mag befremden. Kant wählte das Wort, um all die Kehrseiten des Ästhetischen (sinnlichen Anreiz, Nutzen, moralische Beurteilung) einheitlich zu bezeichnen; ferner wendet er sich gegen gewisse Abwege oder Entartungserscheinungen der Zeit (Empfindelei; die Schäferei). Auch mit „angenehm" verknüpfen wir heutzutage teilweise andere Vorstellungsinhalte. Eine „angenehme" Nachricht kann die reinste und erhabenste Freude in uns erwecken. Insbesondere Herder in der Kalligone (1800) erhebt, allerdings mit befangener Gereiztheit, gegen beide Bestimmungen Einspruch. Es ist heuzutage zumeist Sitte, seine Ausführungen von vornherein als unsachlich abzulehnen. Mit Unrecht; sie sind als Ergänzungen willkommen: Angenehm ist, „was unser Dasein erweitert, frei macht, erfreuet ... Das innigst Angenehme ist mein lebendiges gefühltes Dasein selbst". Ferner: „Nichts kann ohne Interesse gefallen, und die Schönheit hat für den Empfindenden gerade das höchste Interesse." Es sind Kampfworte, und doch ist es trotz zahlreicher Mißverständnisse nicht bloß ein Streit um Worte. Die deutschklassische Kunstrichtung bedeutet gewiß eine, bis jetzt die Höhe; aber Her-

1) Kalliasbriefe, III S. 238.

2) Näheres in der Besprechung der einzelnen Aufsätze Schillers.

ders Auffassung ist naturhafter, „realistischer", und beide Arten werden immer nebeneinander hergehen, oft in derselben Dichtung. Das Dionysische und Apollinische schließen sich nicht aus (R. Wagners Tannhäuser). Th. Ziegler urteilt ähnlich, „daß das sinnliche Lustgefühl vom ästhetischen nicht rigoros auszuscheiden und abzusondern, sondern durchaus als Ausgangspunkt nicht nur, sondern auch als bleibendes Ingrediens desselben zu betrachten ist". „Im Interesse aber besteht eben der Gefühlswert, mit dem sich alles, also auch die Gegenstände des ästhetischen Gefallens und Mißfallens, unserem Bewußtsein aufdrängen." Victor Basch hält es für unrichtig, die theoretischen Sätze Kants als unverbrüchlich und gleichsam kanonisch zu bezeichnen; aber: il n'en reste pas moins vrai que l'attitude esthétique, comparée à l'attitude intellectuelle et à l'attitude morale, est une attitude désintéressée; que, dans l'état de contemplation, toutes les puissances, d'habitude divergentes de nôtre être, convergent; que, devant l'objet beau, l'homme qui sent, l'homme qui connaît, et l'homme qui désire et qui veut, forment un tout harmonieux; que, quand nous jouissons esthétiquement, il s'établit, au milieu des luttes où sont incessamment engagées les forces vives de notre Moi, quelques instants de paix souveraine et d'idéale sérénité (S.603).[1]) Diesen Worten ist kaum etwas hinzuzufügen. Man braucht kein Anhänger der realistischen Ästhetik zu sein und kann doch behaupten, daß besonders in Betrachtung der tausendfältigen Schönheit und Erhabenheit der Natur auch körperliche Gefühle mitwirken, ja, daß sie gerade die Seele von dem lastenden Druck des Fabriktages erlösen helfen. „Auf den Bergen ist Freiheit! Der Hauch der Grüfte . . ."

Andrerseits wird man Kant zugestehen, daß es doch gewisse allgemein verbindliche „Normen" des ästhetischen Verhaltens gibt. Man wird niemand zumuten können, daß er sich mit empfänglichen Sinnen in irgend eine Hintertreppenwirtschaft unter Halbidioten oder in Moder einniste, wohl aber voraussetzen, daß sich die Seele jedes gesunden Menschen dem großen Einklang und dem wahrhaften Sonnenaufgang in der Kunst, was ja schon der Pflanze eigen ist, erschließe. Das ist der Sinn des Kantischen Grundsatzes von der „Mitteilbarkeit" der Geschmacksurteile. Nicht das Absonderliche, Zufällige, Entartete, sondern das ewig Menschliche, das deshalb zugleich auch dauernden Wert besitzt, bildet den Darstellungsgegenstand der Kunst. Goethe ist unabhängig von Kant auf dem Wege der Natur und der Antike zu dem gleichen Ergebnis gelangt. Das Lebensvolle, Blühende! Aus der Erstarrung, der Umschnürtheit mit äußerlichen und brüchigen Kleinregeln bricht wie ein Morgenlicht des kommenden Tages der Ruf nach seelischer Gesundheit hervor. In diesem Grundsatz vereinigen sich die großen Führer der Höhenzeit geistigen Lebens in Deutschland, und weil sie Lebensfrische und frohe Zuversicht höher stellten als Krankheit und Unglauben, werden ihre Worte nie verklingen.

1) Essai critique sur l'Esthétique de Kant, Paris 1896.

Damit rangen sie auch, wie einst Sokrates, die vielköpfige Hydra des gesetzlosen Individualismus nieder, der sein beschränktes Ich zum Maß und Muster der Gesamtheit emporschraubt.

Seit Anfang des Jahres 1791[1]) beschäftigt sich Schiller mit der Kritik der Urteilskraft, deren „lichtvoller geistreicher Inhalt" ihn hinreißt; die Arbeit wird ihm leichter, weil er selbst schon über das Ästhetische viel „gedacht" hat und „empirisch noch mehr darin bewandert" ist. Der Kreis erweitert sich. Er faßt den Entschluß, obwohl seine Gesundheit nach dem ersten Krankheitsfall 1791 bedenklich erschüttert ist, selbst wenn es ihn „drei Jahre" kosten sollte, die Kantische Philosophie, daneben auch Locke, Hume und Leibniz zu studieren. Er führt diesen Gedanken nicht vollständig aus. Erkenntnistheoretische Fragen liegen ihm fern; er weiß, daß er sich nur das Verwandte völlig zu eigen machen kann. Was er dem großen Philosophen verdankt, sprechen die bekannten Worte in dem Kalliasbriefe aus: „Es ist gewiß von keinem sterblichen Menschen kein größeres Wort noch gesprochen worden, als dieses Kantische, was zugleich der Inhalt seiner ganzen Philosophie ist: Bestimme dich aus dir selbst: So wie das in der theoretischen Philosophie: Die Natur steht unter dem Verstandesgesetze." Wir haben deshalb keinen Anlaß, auf die Kritik der reinen Vernunft näher einzugehen. Schiller hat jedoch den Kerngedanken mit unbedingter Sicherheit erfaßt. Die Anschauungsformen (Raum und Zeit) und die Stammbegriffe sind die Organe, womit der Mensch die Dinge erfaßt, indem er dadurch das Chaotische ordnet; das sog. „Ding an sich" zu erkennen, bleibt ihm versagt. Dagegen trägt er in sich ein geistiges „Prinzipuum" (die reine Vernunft, Freiheit), das ihn über alle Naturbedingtheit hinaushebt. Kant erhöht den Wert des Subjekts als der Quelle aller Erkenntnis und des moralischen Handelns ins Unendliche und bildet hierin den schroffsten Gegensatz zu allen, die vor lauter Objekten nicht zu sich selbst kommen. Er ist seit Plato der größte Vertreter des Idealismus. Wie sich Schiller zu ihm stellt, davon wird hier und im letzten Abschnitt die Rede sein; doch ist das Vorurteil überhaupt abzuweisen, als ob er Kant mißverstanden habe. Als eine in mancher Hinsicht, z. B. auch in der Frage der praktischen Willensbestimmung, verwandte Natur ist er gewiß wie wenige befähigt; nur das unbedingt Gegensätzliche bleibt sich fremd, das irgendwie Wesensähnliche kommt sich näher. Victor Basch[2]) wiederholt ausdrücklich: Schiller ist der einzige unter den großen Schülern Kants, der nicht nur das System des Meisters aus der Tiefe begriffen hat, sondern er wußte es auch zu vervollständigen und zu erweitern; er darf als Ästhetiker von Fach gelten, und zwar als einer der größten, welche die deutsche Philosophie dieser Wissenschaft gegeben hat, also nicht bloß als „Populärästhetiker", wie ihn und Goethe Ed. v. Hartmann und nach ihm viele benennen. Freilich trifft davon zu, daß

1) An Körner, 3. März 91 (III S. 136).

2) La poétique de Schiller.

beide nur Ästhetiker im Nebenfach waren. Kühnemann urteilt kurz und treffend: „Schiller ist in das Tiefste und Innerste der kantischen Geistesarbeit eingedrungen." Es bleiben in der Philosophie Kants mehrere Fragen offen: Wie verhält es sich mit dem Objektiven in der Kunst? Wie mit der allgemeinen Natur überhaupt? Wie ferner mit dem Menschen als Gegenstand der Kunst? Diese Wege führen zu Schiller und Goethe.

Schiller las zunächst Kants Ausführungen über das Erhabene, und es gebührt ihm das besondere Verdienst, daß er den Gedankenkreis ausdehnte und zu einer Theorie des menschlich Tragischen erweiterte. Das Neue, was er zu den bestehenden Auffassungen hinzufügte, in einer Zeit, da ihm der Tod mehr als einmal nahe stand, ist der Pulsschlag eigensten Lebens, und dieses Recht, seine sich immer herrlicher entfaltende Persönlichkeit zur Geltung zu bringen, steht ihm so gut zu wie jedem, der den Menschen etwas zu geben hat. Auch entfernt er sich um keine Linie aus dem Bereiche der menschlichen Natur. Denn dies ist der tiefste Sinn seiner Lehre und seines Lebens, welch letzteres trotz aller Leiden immer mehr den reinen Glanz der Freiheit, der Katharsis, annahm. Es ist des Menschen unwert, inmitten der furchtbarsten Bedrängnisse in trübselige „Resignation", in Stumpfheit zu versinken. Die freie Persönlichkeit wird nicht hingeschlachtet wie ein Tier. Gegen die rohe Gewalt der Übermacht behauptet sie sich, im Tode siegreich, die seelische Kraft ist mehr als blindes Ungestüm, Ewigkeitsluft weht in ihrem Reich, und keiner führt ein wahres Leben ohne sie. Güter erscheinen klein und gering neben den unvergänglichen Werten. Und „d i e Begeisterung, welche sich in Taten äußert", überragt selbst die andere, „die sich darauf einschränken muß, zu Taten g e w e c k t zu haben".[1]) Keine leere Schmeichelei; in der Kraft der Überwindung wurzelt zugleich alle segensreiche Wirksamkeit (Faust). Der Fortschritt dieser Auffassung geht über die Welt der griechischen Tragiker und auch Shakespeares hinaus.

Die zweite Frage, die ihn fortgesetzt beschäftigt, bezieht sich auf das Wesen der S c h ö n h e i t. Leider sind die K a l l i a s b r i e f e (1793) unvollendet, sie brechen gerade da ab, wo die Ausführungen über die Poesie beginnen, und zwischen den Künsten des Sehens (wozu hier auch das Naturschöne tritt) und der Phantasie bestehen doch wesentliche Unterschiede. Die Ergänzung bilden teilweise die Briefe an den Herzog von Augustenburg und über die ästhetische Erziehung, ferner „Anmut und Würde". Die Erklärung einiger schwierigen Ausdrücke geht am besten voraus. „Hier (in Jena) hört man auf allen Straßen Form und Stoff erschallen", schreibt Schiller 1793 an Fischenich. Wenn wir noch „Idee, Schein" hinzufügen, so haben wir die ästhetischen Hauptbegriffe beisammen. Im Wechsel damit gebraucht er noch andere Bezeichnungen (Gestalt usw.), die jedoch im Zusammenhang von selbst verständlich werden.

Schillers Urteile gründen sich auf die Kantische Philosophie und

1) An Friedr. Christ. von Augustenburg, 19. Dez. 91 (III S. 183).

eigene Erfahrung, aber auch Goethische Einwirkungen, teilweise durch Moritz vermittelt, machen sich bemerkbar; dadurch steigert sich die Schwierigkeit der Auffassung. Wir wollen zur Erleichterung letztere Frage zuerst behandeln. Schiller unterscheidet drei Möglichkeiten: „Der große Künstler zeigt uns den Gegenstand (seine Darstellung hat reine Objektivität), der mittelmäßige zeigt sich selbst (seine Darstellung hat Subjektivität), der schlechte seinen Stoff (die Darstellung wird durch die Natur des Mediums u. durch die Schranken des Künstlers bestimmt).“ Für den zweiten Fall, wenn der Künstler sein individuelles Ich einmischt, verwendet er den Ausdruck „Manier“. Wir gehen nicht fehl, wenn wir an Goethes bekannten Aufsatz „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“, 1789 in Wielands „Teutschem Merkur“ veröffentlicht, erinnern. Naturnachahmung ist Abklatsch, photographische Wiedergabe, Manier beruht auf subjektiver Willkür, Stil „auf dem Wesen der Dinge“. Man vergleiche damit folgende Sätze Schillers: „Es ist aber die Natur des Nachgeahmten (= Dargestellten), was wir an einem Kunstprodukt zu finden erwarten.“ „Das Gegenteil der Manier ist der Stil, der nichts anders ist, als die höchste Unabhängigkeit der Darstellung von allen subjektiven und allen objektivzufälligen Bestimmungen.“ Das sind nicht mehr Kantische Gedanken, sondern Anschauungen Goethes. Schiller tritt hier für die Objektivität (= „Wahrheit“) der Darstellung ein. Das Werk soll für sich leben, aus sich wirken, vor allem soll sich die Person des Schaffenden nicht einmischen und die Personen der Dichtung nicht in sich widerspruchsvoll machen, ihre Einheit aufheben. Nicht umsonst mußte Schiller diesen Vorwurf während seines Weimarer Aufenthaltes (um 1788) hören. Wie aber verhält es sich mit der Natur? Ist sie eine aus sich wirkende, selbständige Macht, oder wird ihr dieses Recht erst von dem Menschen eingeräumt? Also nach Herder krafterfüllt oder nur kraftbelehnt? Wir werden sehen, wie Schiller diesen Widerstreit löst; er nähert sich jedoch der erstgenannten Auffassung, wie leicht nachzuweisen ist. „Du wirst auch mit mir darüber einig sein, daß diese Natur und diese Heautonomie objektive Beschaffenheiten der Gegenstände sind, denen ich sie zuschreibe, denn sie bleiben ihnen, auch wenn das vorstellende Subjekt ganz hinweggedacht wird“[1]); freilich „ist die Vernunft nötig, um von dieser objektiven Eigenschaft der Dinge gerade einen solchen Gebrauch zu machen, wie bei dem Schönen der Fall ist“, d. h. nur der empfängliche Mensch ist zu ästhetischer Vorstellung befähigt. Das Tier sieht nicht die blumengeschmückte Aue, sondern Futterkräuter.

Nunmehr begreifen wir auch, warum Schiller auf die Feststellung des objektiven Bestandteils besonderen Wert legt. Als Dichter will er das Gegenständliche nicht missen. Die Ansicht, daß das ästhetische Verhalten rein subjektiv sei, bleibt einseitig. In dem Naturding, erst recht in dem gestalteten Kunstwerk liegt eine Kraft, die sich mitteilt, Leben, das

1) An Körner (die Kalliasbriefe vom 21. Dez. 92 bis 28. Februar 93).

überströmt. Es handelt sich um ein „Objekt der Empfindung", und jede Empfindung setzt einen Gegenstand voraus. Der alte Streit zwischen Objekt und Subjekt wiederholt sich auf ästhetischem Gebiete. Aber nur der Verstand trennt, um zu unterscheiden, das Gefühl des Schönen ist Überbrückung der Gegensätze, Harmonie, Einklang. Noch ein weiterer Grund drängt ihn zur Aufstellung eines „objektiven Prinzips". Er will der Gesetzlosigkeit in der ästhetischen Beurteilung begegnen. Der Geschmack soll nicht der Willkür des einzelnen ausgeliefert sein. Hierin verfolgt er Kantische Bahnen. Überhaupt geht sein Bestreben jetzt schon dahin, die „spekulative" und die „intuitive" Geistestätigkeit ins gleiche zu bringen. In ihm selbst wirkt beides, abwechselnd, oft sich gegenseitig störend. Durch „einige Verwandtschaft" mit Abbt wurde er dieser Eigenart in sich bewußt: „Eine solche Mischung von Spekulation und Feuer, Phantasie und Ingenium, Kälte und Wärme, meine ich zuweilen an mir zu beobachten." „Überstürzung der Gedanken, Anarchie der Ideen." Ein wesentlicher Unterschied bleibt jedoch bestehen: Abbt nähert sich mehr „dem scharfsinnigen Philosophen, er selbst „dem Dichter, dem sinnlichen Schwärmer".[1])

Schiller betont also seit der mittelbaren Bekanntschaft mit Goethe die Notwendigkeit der objektiven Darstellung. Gerade in den Kalliasbriefen findet sich ein Satz, der die wichtigsten Stufen der künstlerischen Tätigkeit zu anschaulichem Bewußtsein bringt. Die einzelnen Vorgänge sind: Erstes Erfordernis, daß der Dichter „die ganze Objektivität seines Gegenstandes wahr, rein und vollständig in seiner Einbildungskraft auffaßt", zweitens muß „das Objekt idealisiert (d. i. in reine Form verwandelt) vor seiner Seele stehen", die dritte und schwierigste Aufgabe ist, „es außer sich darzustellen". Ed. v. Hartmann unterscheidet sieben Stufen der schöpferischen Tätigkeit, von denen wir die ersten fünf hier aufzählen: die produktive Stimmung, die Konzeption, die innere Durchführung, die Objektivierung oder Ausführung, die Fixierung.[2]) Wir werden sehen, daß Schiller dieser Tabelle im ganzen entspricht; nur hebt er mit Recht die größte Schwierigkeit, die Gestaltung in der Wortform, hervor. Gerade der logisch abstrakte Charakter der Sprache bildet ein fast unüberwindliches Hemmnis. Goethe und Schiller begegnen sich auf ihrem Wege. Ersterer erkennt die freie Wirksamkeit der Natur aus sich wenigstens als Idee an, letzterer geht so weit, daß er dem Menschen eine Vorzugsstellung einräumt. Aber ihre „Denkweisen" bleiben verschieden. Goethe nimmt daran Anstoß, daß jener die Natur „nicht als selbständig, lebendig, vom Tiefsten bis zum Höchsten gesetzlich hervorbringend betrachte."[3]) Als Denker steht Schiller unter der Einwirkung Kants, als Dichter trifft er mit Goethe in dem Bogen der beiden sich sonst

1) An Körner, 15. April 86 (I S. 290).
2) Philos. des Schönen (2. syst. Teil).
3) Erste Bekanntschaft mit Schiller (1794).

ausschließenden Kreise zusammen (objektive Darstellung, Idealisieren), wobei dieses Urteil nur allgemeine Geltung beansprucht. Daß seine Heimat in der Dichterwelt liegt, verhehlt er keinen Augenblick. Den Weg „durch die Erfahrung" nennt er „sehr unterhaltend und leicht", „sehr reizlos" dagegen das Arbeiten mit Vernunftschlüssen. Der Dichter ist doch der einzig wahre Mensch, lautet ein späteres Bekenntnis aus der Zeit, wo er auf die Öde abstrakten Denkens mit gelindem Grausen zurückblickt.

Wir haben nunmehr die Grundbegriffe zu behandeln, ohne die ein richtiges Verständnis unmöglich ist. Die kantische Fachsprache hat der Einbürgerung seiner ästhetischen Grundgedanken viel Abbruch getan; wir werden deshalb zumeist auch den kurzweiligeren Weg durch die Erfahrung wählen. Wenn Schiller aus sich, aus lebendiger Anschauung spricht, klingen seine Worte wie gegenwärtig. In Michelangelos „Erschaffung Adams" sehen wir einen jugendlich blühenden, kraftvollen Menschenkörper dargestellt, wie ihn die Natur unter glücklichen Umständen bilden kann. Dies wäre nach Schiller architektonische oder organische Schönheit (Fortbildung des Gedankens in „Anmut und Würde"). In demselben Augenblick nun, da Jehova ihm die Seele einhaucht, durchflutet seinen Leib neues erhöhtes Leben, sein Auge blickt auf die Wunder der Welt, der Widerschein inneren Blühens und Strebens gibt sich nach außen kund, seelische oder menschliche Schönheit nach Schiller. Er unterscheidet animalisches und geistiges Leben; beide besitzen „formende" Kraft. Wir sehen dies an den Pflanzen, wie sich aus dem vorausgesetzten Protoplasma allmählich die Gestalt entwickelt; das geht hinauf bis zu den Menschen, wobei zu beachten ist, daß es eine äußere und innere Form (= „Charakter") gibt. Ungeformter Stoff wäre Chaos, die Vorstellung für den Menschen, soweit sie überhaupt möglich ist, entsetzlich. Wie sich aus dem Chaos ein Kosmos bildet, stellt Michelangelo in seinen berühmten Bildern dar; im kleinen ist es die Aufgabe jedes wirklichen Dichters. Nunmehr gehen wir zu dem Formbegriff in der Auffassung der idealistischen Philosophie über. Das gestaltende Prinzip ist der νοῦς, nach Kant die Vernunft, d. h. der „reine Mittelpunkt" (nach Goethes Bezeichnung) im Menschen, die geistige Einheit, von der alle Tätigkeit ausgeht, ein Gegenstück zu jener geheimnisvollen Kraft, die den Kosmos zusammenhält. Die verschiedenen Namen, die ihr Kant gibt, bezeichnen die einzelnen Bereiche ihrer Wirksamkeit. Ohne diese ordnende und selbständige Zentralstelle würde die Welt unsren Sinnen wie ein chaotisches Durcheinander vorkommen. Die einzelne Empfindung enthält eine verwirrende Menge von Reizen und Eindrücken. Durch die Einbildungskraft (die äußere und innere Anschauungsform, Raum und Zeit) werden sie verknüpft. Das Vermögen der Anschauungen ist die Einbildungskraft. Man hat behauptet, daß der Begriff der schöpferischen Phantasie für Kant nicht bestehe. Das trifft nicht zu. Er bekämpft allerdings ihre wilden Ausgeburten; im übrigen wirkt sie im Bunde mit dem Verstand (das Schöne) oder der Vernunft (das Erhabene). Wir begnügen uns, einen Satz aus der Kr. d. U. (I § 49)

anzuschließen: „Die Einbildungskraft (als produktives Erkenntnisvermögen) ist nämlich immer sehr geschäftig in Schaffung gleichsam einer andern Natur, aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt." Also schöpferische Phantasie. Der Verstand ist tätig, indem er die Eindrücke unter einen Begriff einordnet oder vermittelst der Kategorien, die an sich leere Begriffe, „bloß Schlüssel zu möglichen Erfahrungen" sind, Urteile fällt. Die praktische Vernunft oder der reine Wille unterwirft alles, was von außen oder innen einstürmt, den moralischen Forderungen und handelt danach. Der Ordensritter im Kampf mit dem Drachen bleibt anfangs für selbstsüchtige Anwandlungen (Heldenruhm, Gunst des Volkes usw.) nicht unempfänglich, aber er beugt sich schließlich vor der Majestät des innewohnenden Gesetzes. Ideen sind Vernunftbegriffe, die aus „Notionen (reinen Verstandesbegriffen)" entstehen und die Möglichkeit der Erfahrung übersteigen. Von den praktischen Ideen braucht hier nicht die Rede zu sein, wohl aber von den ästhetischen, d. h. den „Vorstellungen der Einbildungskraft", die das Gemüt beleben. Hier nähert sich Kant am meisten der Platonischen Auffassung der Idee. „Für jenen bildhaften Umriß, jene innere Vorstellungseinheit, welche im Momente des genialischen Geistesprozesses sich zeigt, hat Plato den Begriff und Namen geprägt, der seitdem ein dauernd-unentbehrlicher Besitz aller höheren Kultur ist, und von dem auch der Idealismus seinen Namen herleitet: den Begriff Idee" (Kronenberg).

Alle geistige Tätigkeit ist Formerteilung; nur in der Empfindung ist der Mensch leidend. Von der Vorstellung hinauf bis zum genialen Schaffen gibt er den Dingen Form. Die Welt selbst ist ein Erzeugnis des menschlichen Geistes, die Natur ein gewaltiges „Projektionsphänomen", von den Strahlen des Ich durchleuchtet. Das Gegenteil zu Form ist Stoff. Alles, was nicht geistig durchdrungen, verarbeitet, eingeschmolzen ist, gehört dazu. Eigentlich gibt es keinen Rohstoff; denn Ungeformtes wahrzunehmen, ist bei der Organisation des Menschen ausgeschlossen. Also handelt es sich um das Material, woraus etwas Neues gebildet wird. „Bei einem Kunstwerk muß sich der Stoff in der Form, der Körper in der Idee, die Wirklichkeit in der Erscheinung verlieren." Das Einheitsprinzip ist die Idee, mag sie nun „potentiell" in dem Gegenstand liegen oder von außen hineingetragen werden. Dies erklärt sich leicht an einfachen Beispielen, wenn wir dafür andere Ausdrücke: vorschwebender Gesichtspunkt, genialer Einfall, bildhafte Vorstellung (also von der wissenschaftlichen zur künstlerischen Darstellung fortschreitend) einsetzen. Wer über Schillers Kunstanschauungen schreibt, muß die Entwicklung berücksichtigen, aber er ginge fehl, wenn er ein langes und breites über die Familiengeschichte des Dichters reden oder nur die überlieferten Stellen aufzählen wollte; das wäre Ballast oder Stoff ohne Formung. Ein einziger großer Gedanke lichtet unter Umständen dunkle Zusammenhänge und erteilt ihnen Einheit; eindringliche Erfahrung und die daraus entspringende Erkenntnis kann dem Leben eine neue Richtung geben. Schiller

führt später den Begriff „Formtrieb“ ein; denn der Wille (bewußt oder unbewußt) wirkt dabei entscheidend mit. Und so handelt es sich im ganzen um ein kosmisches Prinzip, den Drang nach Überwindung der Wüstheit und Leerheit, das Chaotische in Ordnung und gestaltetes Leben zu verwandeln, was auch der schaffende Künstler in oder außer sich vollzieht, soweit wir aus der Erfahrung darauf schließen dürfen. „Nur der Geist gibt die Form“, zu diesem Gedanken Shaftesburys kehren wir zurück. Form bedeutet im besonderen Sinne bei Schiller nicht das, was wir zumeist darunter verstehen, ein Äußeres, die Erscheinung der Oberfläche als Ergebnis wirkender Kräfte, sondern beides zugleich: eine Tathandlung des Geistes und ihr Ausdruck in einem stofflichen Material. Reine Form ist vollendete Darstellung einer Idee, die über Zufall und Zeit entrückt ist (=Gestalt). „Wie weit er übrigens entfernt war, das Schöne als reine Formwirkung vorgestellter Verhältnisse und unabhängig vom Inhalt aufzufassen, beweist schon der Umstand, daß das Schöne für ihn das Rein-Menschliche wird, beweisen vor allem seine eigenen Schöpfungen“ (Julia Wernly). Die ästhetische Idee ist ja nichts Leeres, sondern als Gebilde der Phantasie schon irgendwie lebensvoll, dagegen sind die Anschauungsformen, Stammbegriffe usw. (nach Kant) an sich inhaltlos und füllen sich erst durch die Erfahrung. Etwas anders wird die Auffassung, wenn es sich um Naturdinge oder objektive Gestaltung handelt. Hier ist die Form „inneres Leben“ + dem daraus hervorgehenden Außenbild, „das innere Leben durch die Form bestimmt“. Wir fügen zum Schlusse noch einige wichtige Äußerungen Schillers hinzu: „Alle Vorstellungen sind ein Mannigfaltiges oder Stoff; die Verbindungsweise dieses Mannigfaltigen ist seine Form. Das Mannigfaltige gibt der Sinn; die Verbindung gibt die Vernunft in allerweitester Bedeutung, denn Vernunft heißt das Vermögen der Verbindung“ (nach ihren Gesetzen).[1] „Der Unterschied zwischen zwei Naturwesen, worunter das eine ganz Form ist und eine vollkommene Herrschaft der lebendigen Kraft über die Masse zeigt, das andere von seiner Masse unterjocht worden ist, bleibt übrig . . .“ Der gesperrte Gesamtbegriff bezeichnet das Wesen der Form. Wir können verallgemeinernd sagen: die Kraft des Ich oder inneres Leben, die sich nach außen kundgeben, ausprägen.

„Die Form ist an einem Kunstwerk bloße Erscheinung, d. i. der Marmor scheint ein Mensch, aber er bleibt, in der Wirklichkeit, Marmor.“ Der Begriff des Scheins nimmt in Schillers Ästhetik — neben Form — eine beherrschende Stellung ein.[2] Wir wollen gleich von dem Schillerschen Beispiele ausgehen. Nur Kinder und kindliche Menschen halten Bildwerke für wirkliche, lebende Wesen. Goethe erzählt („Der Sammler und die Seinigen“ 1798—99), daß sich ein leidenschaftlicher Verehrer der Naturwahrheit, unter genauer Beachtung der Perspektive, der Licht-

---

1) III S. 241, 275, 294.
2) Vgl. auch „Über die ästh. Erz.“ (Br. 26 f.).

wirkung, so malen ließ, wie er mit seiner Frau, von einer Gesellschaft heimkehrend, zur Türe hereintritt. Die „Täuschung war vollkommen", aber das Bild „erschreckte durch Wirklichkeit". Ähnlichen Eindruck machen Wachsfiguren, Panoramen usw., was allein den übertriebenen Naturalismus verurteilt. Die klassische Auffassung des Begriffs Illusion kommt in Betracht: Entlastung von dem Alltag, Erhebung in die Kunstwelt, Harmonie oder Steigerung, Genuß des Inhalts und der Form. Der Ausdruck „ästhetischer Schein" wurzelt in jener Weltanschauung, die lehrt, daß wir von den Dingen nur den „farbigen Abglanz" sehen, die Gegenstände Erzeugnisse und Abbilder des menschlichen Geistes seien. Mit Recht hat Schiller die phänomenalistische Lehre auf das Gebiet beschränkt, wo sie hauptsächlich zutrifft, auf das Ästhetische. Ferner hat „Schein" eine sinnenhaftere Bedeutung als im alltäglichen Sprachgebrauch. Aus der Form des Marmorwerkes strahlt seelisches Leben entgegen, deshalb muß auch die Oberflächenerscheinung mit all der Anmut und Herrlichkeit ausgestattet sein. Die griechische Plastik in der idealen Auffassung, die von Winckelmann ausgeht, bildet eine der Grundlagen für die deutschklassische Kunstanschauung. Die weiteren Erfordernisse können wir aus den ästhetischen Briefen ableiten; sie sind selbstverständlich, sobald man Darstellung seelischen oder sinnlich-geistigen Lebens als die Aufgabe der Kunst betrachtet. Die „höchste Stupidität" und der „höchste Verstand" suchen nur das „Reelle", erstere aus triebhafter Gier, letzterer, um seine Begriffe in der Erfahrung unterzubringen oder daraus zu ziehen. Der Naturforscher übersieht leicht über seiner besonderen Arbeit die Frühlingspracht der Landschaft. Die Natur selbst erweckt die wunschlose, uneigennützige Stimmung des ästhetischen Scheins. „In dem Auge und dem Ohr ist die andringende Materie schon hinweggewälzt von den Sinnen, und das Objekt entfernt sich von uns, das wir in den tierischen Sinnen (also besonders dem Tastsinn) unmittelbar berühren." Logischer Schein ist wie der moralische „betrügerische Schminke", dagegen der ästhetische eine Wohltat, weil er „die Leerheit ausfüllt und die Armseligkeit zudeckt" und in seiner höchsten Art (dem idealischen) „eine gemeine Wirklichkeit veredelt". Hier bestätigt sich die Ansicht, daß das Ich als Lichtquelle seelischer Kräfte den Schein erzeugt, indem es sonnengleich über der grauen Wirklichkeit des Werktags aufgeht. Die Freude am Schein ist ein entschiedener Schritt zur Kultur und das Zeichen höheren Menschentums, blindes Aburteil ein Zeugnis, „daß wir das Dasein noch nicht genug von der Erscheinung geschieden" haben. Viele können „das Schöne der lebendigen Natur nicht genießen, ohne es zu begehren, das Schöne der nachahmenden Kunst nicht bewundern, ohne nach einem Zwecke zu fragen": solche Liebhaber sind, wie Goethe launig bemerkt, „echte Sperlinge", denen selbst die gemalten „Kirschen" den Mund wässerig machen, oder unheilbare Vernünftler.

Schiller urteilt aus persönlich Erlebtem. Er selbst hat ehedem Poesie und Wirklichkeit verwechselt. Nunmehr läßt er die Dinge und Wesen aus

der Befangenheit frei. Freiheit, reine Selbstbestimmung, Unabhängigkeit von Naturbedingungen, kommt nur dem Menschen zu; aber wenn sein Geschmack sich veredelt, leiht er den Gegenständen Freiheit, die ästhetische Stimmung empfindet sie als Personen. Dieses erhöhte, rein menschliche Verhalten der Seele duldet nichts Unfreies, Geknechtetes, und wie zum Danke hauchen die Blumen reineres Leben aus, die Berge streben freier und machtvoller empor, und am Himmel blüht freudiger, ein Zeichen der Verheißung, die Morgenröte auf, und die Sonne vollendet strahlend und feierlich ihre Bahn. Die ganze Natur atmet in frischem, erhöhtem Leben. Denn es ist ja der Abglanz der Seele, der auf den Betrachtenden zurückstrahlt, und so genießt, stufenmäßig steigend, der höchste, freieste Mensch am reinsten den Lichtglanz seiner Seele im Widerschein der Natur. In dieser Beziehung, in der Anschauung des Schönen in der Natur und teilweise in der bildenden Kunst, ist die Einfühlungstheorie in ihrem Rechte. Den höchsten Schöpfungen gegenüber, die schon geformtes Leben enthalten, von überragenden Persönlichkeiten mitgeteilt, ist der Betrachtende nicht etwa nur der Gebende, sondern der Empfangende, und er genießt vor allem das Verwandte, was in seiner Seele zur Entfaltung drängt, was er noch nie in dieser Fülle und Tiefe erlebt hat. Auch der Natur gegenüber gibt es ein anderes Verhältnis. Sie ist nicht nur Aufnahmeorgan, sondern, wie auch Schiller andeutet, mitteilsam für jeden, der ihrer ewigen Stimme lauscht, das dunkle Raunen in und aus ihr vernimmt. Erst die Romantiker haben eigentlich den „Naturgeist" entdeckt.[1])

Über die Entstehungsgeschichte der besten Begriffsbestimmung des Schönen, die dem Jahrhundert gelungen ist, wurde schon in der Besprechung von Anmut und Würde das Notwendigste mitgeteilt. Sein Verfahren ist nur zur Hälfte aprioristisch, durch „Induction und auf psychologischem Wege" will er andrerseits erweisen, inwiefern gerade aus „der mit der Vernunft harmonirenden Sinnlichkeit" das Gefühl der Lust hervorgehe. Die Antwort folgt in den Ausführungen über die Liebe in Anmut und Würde: „So kennt die schöne Seele kein süßeres Glück, als das Heilige in sich außer sich nachgeahmt oder verwirklicht zu sehen und in der Sinnenwelt ihren unsterblichen Freund zu umarmen." Der paradiesische Friede des Einklangs, das Glück des Sichwiederfindens in Schönheit und Freude sagt alles. Er muß sich noch mit den Begriffs- und Zweckfanatikern auseinandersetzen in einer Betrachtungsweise, die seit den Romantikern keiner Rechtfertigung mehr bedarf. „Es gibt also eine solche Ansicht der Natur oder der Erscheinungen, wo wir von ihnen nichts weiter als Freiheit verlangen, wo wir bloß darauf sehen, ob sie das, was sie sind, durch sich selbst sind." Aus all diesen Grundlagen ergibt sich dann die in ihrer Kürze doppelt erfreuliche Erklärung: Schönheit ist F r e i h e i t in der E r s c h e i n u n g. Später ändert er den Wortlaut: Natur in der Kunstmäßigkeit, oder, wie er abschließend in den ästhetischen Brie-

1) Über Goethe im nächsten Bande.

sen (15) die Frage löst: Schönheit = lebende Gestalt. Ein genialer Gedanke, der mit unvergleichlicher Bestimmtheit das ausdrückt, was ein ganzes Jahrhundert vergebens gesucht hat, der zugleich tatsächlich, „in weitester Bedeutung", allem gerecht wird, was man als ästhetisch bezeichnen kann; eine Bestimmung, die zwischen dem Schaffenden und dem Betrachter die Mitte einhält. Noch eine weitere Definition fügt er hinzu, die zur Erläuterung erwähnt sei: Schönheit ist durch sich selbst gebändigte Kraft; Beschränkung aus Kraft. Als Beispiel erwähnt er einen Vogel im Flug, der die Schwerkraft siegreich überwindet, eine Vase, die wie ein „freies Spiel der Natur" aussieht.[1]) Wichtige Folgerungen ergeben sich daraus. „Zweckmäßigkeit, Ordnung, Proportion, Vollkommenheit", welche die frühere Kunstlehre als unentbehrliche Bestandteile des Ästhetischen ansah, sind nur dann notwendig, wenn sie aus der Natur der Sache organisch entspringen. „All diese Eigenschaften machen bloß die Materie des Schönen, welche sich bei jedem Gegenstand abändern kann." Die Behandlung eines Gedichtes oder Dramas darf nicht nach einem Schema erfolgen, sonst lenken wir trotz einiger Verbrämung wieder in gottschedische Rinnsale zurück. Wir deuten die Frage nur an. Ein Gebäude nennen wir schön, wenn alle Teilglieder „freiwillig und absichtslos aus sich selbst hervorzuspringen, . . . sich durch sich selbst zu beschränken scheinen"; die Architektur rechnet er übrigens nicht zu den freien Künsten. „Alles in einer Landschaft soll auf das Ganze bezogen sein, und alles einzelne soll doch nur unter seiner eigenen Regel zu stehen, seinem eigenen Willen zu folgen scheinen."

Die ganze Fruchtbarkeit des neuen Gedankens spricht sich in den Anwendungen aus, die Schiller daraus zieht. Ein oft unerfüllter, aber ewiger Grundsatz, der den Verkehr unter Menschen beherrschen soll, sprießt daraus wie eine köstliche Frucht hervor: „Das erste Gesetz des guten Tones ist: Schone fremde Freiheit. Das zweite: zeige selbst Freiheit". Eine bessere Vorschrift, als alle Knigge und sonstige Lehrmeister zu geben vermögen. Wer selbst von „Tierischem", von Neid, Bosheit und Dünkel verunreinigt ist, wird die frohe Botschaft freilich nicht vernehmen. Übrigens erstreckt sich der Gedanke auch auf die Beziehungen zwischen Lehrer und Jugend. Nichts Größeres hat die Pädagogik ausgesprochen. Selbstachtung und Achtung des anderen, der nie Mittel zum Zweck sein darf. Sogar der „Rock", den der Mensch trägt, beansprucht die Freiheit. Schillers Gedanke lenkt sich auf den „ästhetischen Staat", in dem jeder nach reiner (d. h. nicht durch Erfahrung bedingter) Selbstbestimmung handelt und doch sich willig als Teil des Ganzen fühlt. Welcher Gegensatz zu der Sturm- und Drangstimmung in den Räubern! Wir beschließen die immerhin noch unvollständigen Ausführungen über den reichen Inhalt

---

1) Man vgl. dazu Fr. Th. Vischers bekannte Bestimmung (Krit. G. 5): „Das Schöne ist das in sich gespiegelte, im Spiegel verklärte Leben"; Kunst als „Brot des Lebens".

der Kalliasbriefe mit den Worten Schillers, die das Zukunftsbild, das seiner Seele vorschwebt, veranschaulichen, einen Ausblick, der an R. Wagners Parsifal erinnert, gewähren: „Die Schönheit oder vielmehr der Geschmack betrachtet alle Dinge als Selbstzwecke und duldet schlechterdings nicht, daß eins dem andern als Mittel dient oder das Joch trägt. In der ästhetischen Welt ist jedes Naturwesen ein freier Bürger, der mit dem Edelsten gleiche Rechte hat und nicht einmal um des Ganzen willen darf gezwungen werden, sondern zu allem schlechterdings consentiren muß." Immer bewußter, das ist besonders zu beachten, mündet seine Weltanschauung ins Ästhetische; auch die Erkenntnis der Vorzüge des Naiven kündigt sich hier an, und nur den Schauspieler (Eckhof, Schröder) erkennt er als vollkommen an, der sich völlig in seine Rolle eingelebt hat (darin „unterging") und nichts „Subjektives" einmischt. Das sind in der Tat die größten und echtesten Künstler, die nicht fort und fort sich, sondern den anderen spielen.

Schiller verwahrt sich gegen den „Einwurf" Körners, als ob er die Schönheit aus dem Moralischen ableiten wolle. „Sittlichkeit ist Bestimmung durch reine Vernunft, Schönheit, als eine Eigenschaft der Erscheinungen, ist Bestimmung durch reine Natur. Bestimmung durch Vernunft, an einer Erscheinung wahrgenommen, ist vielmehr Aufhebung der Schönheit, denn die Vernunftbestimmung ist an einem Produkt, das erscheint, wahre Heteronomie." Dem schönen Gegenstand gestehen wir nicht Autonomie (Bestimmtheit von außen durch einen Zweck oder Begriff), was nur Vollkommenheit wäre, vielmehr Heautonomie (Voninnenbestimmtsein) zu. Der Vorwurf „schulmeisterlicher" Moral zeigt auf Untiefe. Wallenstein wird immer wieder entschuldigt, als ein Geschöpf der Zeit und Umstände hingestellt. Höchstens müßte man die „Moral" darin finden, daß die „Bösewichte" nicht triumphieren, daß es noch Reue, Sehnsucht nach Erlösung gibt. Was Schiller darstellt, ist kraftvolles Leben, das sich teilweise bis zur reinen Flamme seelischen Adels läutert, und darin spricht er aus eigenster Erfahrung. Freilich haben seine Personen zumeist noch so was Altmodisches wie Gewissen in sich, sie empfinden es schwer, wenn sie Verrat, Untreue geübt haben, und viele sinken nicht herab, sondern sind in der Linie des Aufstiegs begriffen. „Immanente Moral." Die tiefste Erklärung ist wohl folgende: In dem Idealistischen an sich und dessen Darstellung liegt etwas Aufstachelndes, vielleicht unangenehm Zudringliches.

Nur der Glaube an die Zukunft der Menschheit, tiefstes Mitempfinden und persönliche Erhebung über das Kleinliche in innigem Bunde mit genialem Einblick in die Ziele des Jahrhunderts und die Verhältnisse der Zeit konnten ein solches Werk schaffen wie die Briefe „über die ästhetische Erziehung des Menschen" (1793—94). Schiller hatte die unmenschlichen Ausschreitungen der Französischen Revolution erlebt. Er begriff die Ursachen, die Sünden der Väter, und war überhaupt kein Verurteiler. In seinen späteren Tragödien ringen mit gewissen Einschränkungen gleich-

berechtigte oder wenigstens nicht sinnlose Mächte miteinander. Aber er erfaßte auch mit einem Scharfblick sondergleichen die tiefer liegenden Gründe dieser Entfesselung aller Triebe. In seiner Schrift „Was ist Aufklärung?" (1784) bestimmt Kant den Begriff als „Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines andern zu bedienen ... Sapere aude!" Das Zitat aus Horaz findet sich auch in den Briefen an den Augustenburger. Kant preist das „Zeitalter der Aufklärung oder das Jahrhundert Friedrichs, ..., der selbst den hochmütigen Namen der Toleranz von sich ablehnt". Durch eine Revolution, behauptet er mit Recht, „wird vielleicht wohl ein Abfall von persönlichem Despotismus und gewinnsüchtiger oder herrschsüchtiger Bedrückung, aber niemals wahre Reform der Denkungsart zustande kommen; sondern neue Vorurteile werden, eben sowohl als die alten, zum Leitbande des gedankenlosen großen Haufens dienen". In der Kritik d. U. bezeichnet er Aufklärung als „Befreiung vom Aberglauben", als das Negative, und Selbstbindung durch das moralische Gesetz wird ihm immer mehr zur Hauptsache (das Positive). Der Rationalismus hatte den Menschen zum Verstandeswesen eingeengt, den Dünkel der Gescheitheit im Gegensatz zum dummen Pöbel genährt, die ursprüngliche Natur zu unterdrücken gesucht. Schiller erkennt nun die ganze Halbheit der „Bildung", welche französische Schriftsteller in die breiten Schichten getragen hatten, die Romantiker stellten Bildung und Aufklärung in Gegensatz. Es war nur „theoretische Kultur", Verstandesaufklärung, nicht tiefinnerliche Veredlung und Erziehung zu echtem Menschentum. Anfangs sieht er mit den Besten seiner Zeit erwartungsvoll der Einrichtung des Vernunftstaates in Frankreich entgegen; jetzt erblickt er die Wirklichkeit in ihrer erschreckenden Nacktheit. „Der Nachlaß der äußern Unterdrückung macht nur die innere sichtbar, und der wilde Despotismus der Triebe heckt alle jene Untaten aus, die uns in gleichem Grad anekeln und schaudern machen." Bestien, keine Menschen.[1]) Wie Goethe wendet er sich von den grauenhaften Bildern, den Ausgeburten einer ebenso tollen Mißwirtschaft, ab. Der Traum eines Staates edler Menschlichkeit wird in die Jahrhunderte hinaus verlegt. Es tritt der würdige Gedanke des deutschen Idealismus, daß jeder zuerst sich zum Menschen ausbilde, in den Vordergrund, daran schließt sich der zweite, durch Wirksamkeit in seinem Kreise die große Aufgabe zu fördern. Die bewußte Tat Schillers ist die „Idee" der ästhetischen Erziehung, und die Gegenwart verfolgt diese Bahn weiter. Mit Recht betont Meumann, daß Dichtung und sicher auch Musik die berufenen Volkskünste seien. Die Überzeugung, daß Verstandesbildung Einseitigkeit bleibe, erobert sich immer weitere Kreise; der Intellektualismus versagt bei den großen Entscheidungen im Leben des einzelnen und seines Volkes. Körperliche Ertüchtigung und Pflege der Willenskraft und Ausdauer sind ebenfalls wichtige Forderungen. Die Erziehung zur Tat ist ein Lieb-

1) An den Herzog von Augustenburg, 13. Juli 93 (III S. 333 f.)

lingsgedanke Schillers, während er die erstere Frage nur gelegentlich streift. Sein größtes Verdienst liegt jedoch darin, daß er Ausbildung des Gemütes, als der Synthese zwischen Sinnlichem und Geistigen, Veredlung des Lebensgefühls verlangt. Wo seelische Kräfte nicht mitwirken, bleibt es beim Äußerlichen. Wir können hier auf Näheres, z. B. die wichtige Tatsache der individuellen Unterschiede, nicht eingehen. Im 8. Brief findet sich der Satz, der mit einem Schlage den Thron der Verstandesaufklärung ins Wanken bringt, selbst die allgemeine Einbürgerung der Lehren echter Philosophie in Zweifel zieht. „Der Geist der freien Untersuchung hat die Wahnbegriffe zerstreut." Aber, was hilft es, wenn die Vernunft das „Gesetz" als Forderung aufgestellt? „Vollstrecken muß es der mutige Wille und das lebendige Gefühl", „Ausbildung des Empfindungsvermögens" ist ein dringendes Bedürfnis; denn der Weg zu dem Kopf geht durch das Herz. Die Förderung der Gemütsbildung ist der Kunst vorbehalten. Sie löst (neben der Natur, anregender Arbeit!) die wichtigste Aufgabe im Dienste der Kultur. Damit wird zugleich der Kreis ihrer Daseinsberechtigung bestimmt umschrieben. Sie verfehlt ihren Beruf, wird unnütze oder gefährliche Spielerei, wenn sie sich auf die Darstellung des Modischen, Verderbten, des Krankhaften, was in der Zeit liegt, beschränkt; ebenso verurteilt sie sich, wenn sie nur das Sinnliche oder nur das Geistige behandelt. Das Kunstwerk ist ein sinnlich-geistiges Ganze, das von der Erde aufwärts führt. Diese Anschauung ist das Spiegelbild seiner eigenen Entwicklung; er kann nicht anders denken, weil er selbst diesen Weg gegangen ist. Daraus erklären sich die hohen Ansprüche, die er an den Künstler stellt. Dieser ist zwar „der Sohn seiner Zeit", aber er darf nicht ihr Götzendiener sein. Nur als Kronzeuge der reinen menschlichen Natur wahrt er seine Würde und die Würde der Kunst. Wie im Kosmos, ruht im Genie eine urewige Einheit, die aller Abhängigkeit von dem zufälligen Zeitgeschmack, der ewig wechselnden Erfahrungswelt entrückt ist. „Hier aus dem reinen Äther seiner dämonischen Natur rinnt die Quelle der Schönheit herab, unangesteckt von der Verderbnis der Geschlechter und Zeiten, welche tief unter ihr in trüben Strudeln sich wälzen." Es ist die heilige Flamme erhabener Weihe, wie sie Kant, Fichte, Beethoven ergreift, wenn ihr Geist sich dem Letzten, Höchsten im Menschen zuwendet. Seltene Augenblicke, die nur den Auserwählten zuteil werden. Wer das Walhallmotiv im Rheingold, das aus chaotischen Wirbeln sieghaft emporsteigt, oder gar den Anfang des Vorspiels zu Lohengrin mit ganzer Seele empfindet, wird den Sinn verstehen und nicht mit dem profanum volgus gleich aburteilen. In der Tat spricht aus den Worten Schillers eine Größe der Anschauung, wovon aller Spott kraftlos abprallt. Und doch, die Kunst soll eine Dienerin der Kultur sein? Heutzutage, wo man froh ist, wenn sie die Gesittung nicht schädigt? Es mehren sich die Zeichen, daß man umlernt. Eine „Dichtung", die Geistiges geflissentlich ausschaltet, die nicht aus dem Chaos irgendwie herausstrebt, weist sich selbst ihren Rang an. Wenn wir die Worte dafür einsetzen, daß die wahre Poesie

uns reicher und besser machen kann oder soll, so ist im Grunde dasselbe gesagt. Daß Schiller die Kunst nunmehr als Selbstzweck betrachtet, ergibt sich aus den Kalliasbriefen und seinen späteren Tragödien. Lebensdarstellungen, keine Lehrbriefe, wie sie heutzutage im Schwang sind. Nietzsche spielt fort und fort den „Moralprediger", und doch wirft er, im Glashaus, Steine auf Schiller, und seine Jünger tun es ihm getreulich nach. Ibsen ist in seinen späteren Stücken vielfach satirisch und teilweise unleidig lehrhaft, mehr als einmal im schlimmen Sinn undichterisch und kraftlos. Im Parnaß tummeln sich zurzeit nicht wenige Volksredner und Leitartikler. Von Schillers Eigenart als Dichter wird noch ausführlicher die Rede sein. Er vereinigt in sich nach dieser Hinsicht die Vorzüge und auch gewisse Schwächen der idealistischen Höhenrichtung. Es ist unrecht, Halbheit, ihm und seiner Weltanschauung die Geltung abzusprechen. Der Idealismus, der gleichfalls in der Menschennatur begründet ist, stellt eine unüberwindliche und dauernde Lebensmacht dar. Es kann nicht einerlei Menschen geben, und in gewisser Richtung einseitig ist selbst der Größte. Den Vorwurf Wielands, daß in den „Künstlern" die wissenschaftliche Kultur über die Kunst erhöht werde[1]), nimmt Schiller gern entgegen und ändert danach die Gedankenfolge: „Dann erst sei die Vollendung des Menschen da, wenn sich wissenschaftliche und sittliche Kultur wieder in die Schönheit auflöse." Schelling sagt später Ähnliches. Die Kunst ist die höchste und reinste Blüte der Kultur, jedoch nicht als Ausdruck vergänglicher Zeitrichtungen, wenn sie die Höhe behaupten soll; sie stellt das ewig Menschliche dar, und dieses besitzt auch Ewigkeitswert, weil es aus den tiefen und reinen Gemütskräften hervorquillt wie ein lauterer Quell aus Bergschachten. Wer das noch „moralisierend" nennen kann, mag es immerhin tun; aber der Sinn der deutschklassischen Kunstanschauung hat sich ihm nicht erschlossen.

Schiller leistet die abschließende Arbeit des Jahrhunderts, indem er die Richtungen, die frühzeitig nebeneinander hergehen, sich allmählich ausbilden, in ihrer Bedeutsamkeit erfaßt. Das Schöne wirkt wie milder, verklärender Frühlingsschein und hat in einem rauhen, heroischen Zeitalter seine Stätte, oder es gehört einem „glücklichen Geschlecht", in dem sich die höchste Form der Bildung, die dritte Natur, wiederhergestellt hat. Das Erhabene aber ist in einer verfeinerten Kultur, die zu Entartung und Weichlichkeit neigt, eine Notwendigkeit; es soll die seelische Kraft nähren und den Sinn für das Große wacherhalten. Damit findet Schiller auch eine Lösung für die alte, von Plato verneinend beantwortete Frage, ob der Kunst in dem idealen Staate das Bürgerrecht gebühre. Zugleich überschreitet und ergänzt er das Lebensideal der Humanität: nicht nur Ausbildung edler Menschlichkeit, sondern auch mannhafter Kraft, seelischer Größe. Das abschließende Ziel der Kultur ist die Synthese beider Bestandteile, in der Kunst das Idealschöne.

1) An Körner, 9. Febr. 89 (II S. 225 f.).

Die dritte und letzte wichtige Frage, die sich Schiller vorlegt, erstreckt sich auf seinen Dichterberuf. Hierin wird ihm Goethe zum Spiegel, in dem er sein eigenes Wesen erkennt. Das Ergebnis ist die Unterscheidung zwischen dem naiven und sentimentalen Dichter, dem „Naturgeist" und dem Menschengeist. Als die Kerngedanken der Schrift wurden festgestellt: Der naive Dichter atmet das Leben um sich ein und stellt es außer sich dar, indem er den Gehalt „aus den Tiefen des Gegenstandes schöpft". Gehalt und Form bilden eine Einheit. Wenn nun die Quelle der Erfahrung, woraus er schöpfen soll, unrein oder mit Giftstoffen durchsetzt, das Wässerlein ärmlich ist, versinkt er entweder in die trüben Strudel oder fällt der Gefahr der Plattheit anheim. Noch eine weitere Möglichkeit besteht. Er beschreitet den Weg der sentimentalischen Poesie, indem er „einen poetischen Gehalt in sein Werk legt, das sonst leer oder dürftig wäre". In dem menschlichen Gemüte, dessen Steigerung die dichterische Kraft ausmacht, liegt ein unwiderstehlicher Trieb, dürftige und unvollständige Dinge oder „Stoffe" mit Gehalt zu füllen und daraus ein Ganzes zu gestalten. Freilich muß etwas in dem Gegenstand die Tätigkeit der Phantasie aufrufen, sofern es sich nicht um eine völlige Neubildung handelt. Auf diesem Wege nähert sich das Sentimentalische dem Symbolischen, „die flachen Erscheinungen gewinnen dadurch eine unendliche Tiefe". Bedeutung kommt natürlich auch der naiven Dichtung, wenn sie genial ist, zu. In dem Grundsatz vereinen sich Goethe und Schiller: „Zweierlei gehört zum Poeten und Künstler: daß er sich über das Wirkliche erhebt und daß er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt. Wo beides verbunden ist, da ist ästhetische Kunst", d. h. Harmonie zwischen Subjektivem und Objektivem.[1]) Zugleich gewinnt er einen tiefen Einblick in die inneren Gegensätze in der Menschennatur. Der Realist steht fest auf der Erde. Sein Herr und Gebieter ist der Verstand, Nutzen und Geltung seine Götzen. Der Idealist folgt fernen Wegleuchten. Er kann nicht vorhersagen und nicht dafür bürgen, daß die Menschheit jemals das Land der Ideen erreichen werde. Gleichwohl kündigt sich in diesem Vorwärtsstreben, trotz aller Enttäuschungen und trotz des Verzichtes auf das Lockende, Ablenkende der Gegenwart, der tiefere Sinn des Lebens an. Auch die Sterne schweben unnahbar über der Erde, und doch, „wem sie leuchten", dem sind sie „Trost und Freude" (Ganghofer).

„Die neue Art und Kunst."

Mit diesen Worten bezeichnet Schiller die Richtung, der er entgegenstrebt. Auch in ihm vollzieht sich eine geistige „Revolution" während der Übergangsjahre, nicht so gründlich und nachhaltig wie Goethes Wiedergeburt in Italien; aber mit staunenswerter Ausdauer, mit einem „Fleiß", der nur dem genialen Menschen eigen ist, bildet er sich, lernt um, sucht

1) Vgl. besonders die Briefe an Goethe vom 7. u. 14. Sept., 20. Okt. 97 (V S. 251 ff., 256 f., 277 f.).

seine Individualität zu ihrer Edelform zu gestalten, der Welt zu geben, was er zu geben hat. Wir haben gerade zu dieser Frage Selbstzeugnisse [1]) von ihm, die zu den wichtigsten Mitteilungen überhaupt gehören. Frohe Zuversicht erfüllt ihn im Vorblick auf das Kommende, die Zeit trüber Weltverneinung ist überwunden. Er empfindet das Walten geheimnisvoller Mächte. „Das Schicksal hat die Schwierigkeiten für mich besiegt, es hat mich zum Ziele gleichsam getragen. Von der Zukunft hoffe ich alles. Wenige Jahre, und ich werde im vollen Genuß meines Geistes leben, ja ich hoffe, ich werde wieder zu meiner Jugend zurückkehren, ein inners Dichterleben gibt sie mir zurück." Mit aller Bewußtheit erfaßt er seine Bestimmung, eine Aufgabe von jener Größe und Hoheit, die jedes Opfer gering macht: „Dasjenige zu leisten und zu sein, was ich nach dem mir gefallenen Maß von Kräften leisten und sein kann, ist mir die höchste und unerläßlichste aller Pflichten." Von ganz besonderer Wichtigkeit ist ein weiterer Gedanke, der von vornherein mit dem Aberglauben an eine blinde Gefolgschaft Schillers, was den Tatsachen widerspräche, aufräumt. „Nein, Dir (Körner) kann es eben so wenig als mir begegnen, daß heterogener Einfluß von außen die reine Form Deines Wesens verderbt, denn unsrer beider Seele hat ein Vermögen, sich keusch zu bewahren, allen fremden Stoff auszuwerfen und über jede unheilige Berührung zu siegen." Die Ziele, denen seine Entwicklung zustrebt, sind, in aller Kürze ausgedrückt, Innigkeit und Besonnenheit. Er verwandelt die wilde Glut der Leidenschaft in leuchtende Wärme des Gemüts, und durch den Aufbau seiner Persönlichkeit, dadurch, daß er sich auf sich selbst stellt, bewahrt er sich vor Götzendienst und innerer Verödung. Aus der Ruhelosigkeit des Wanderlebens sammelt sich sein Gemüt und entfaltet allmählich jenen Edelglanz, der durch die Jahrhunderte von seiner Seele ausstrahlt. Gnädiger waren ihm die „Parzen" gesinnt als seinem zarteren Stammesgenossen Hölderlin, da sie ihm trotz der furchtbaren Krankheitsanfälle, die sich seit 1791 immer wiederholten, nicht bloß „einen Sommer und einen Herbst", sondern fast ein Jahrzehnt reichster Erntezeit schenkten; auf der Schwelle zwischen Sein und Nichtsein schuf er seine ernsten und doch lichtumfluteten Dichtungen. Ein Großer, Unsterblicher, der das Ende nicht fürchtet, der lebt, um andere zu beglücken und zu erheben. Kein Dichter hat die Weihe und die tragische Gewalt des Todes, der den Menschen „fort vom vollen Leben reißt", mehr empfunden und ergreifender dargestellt, keiner weniger mit dem Gedanken spielerisch getändelt. Und doch lebt in ihm fort und fort das unerschütterliche Bewußtsein, daß sein Tag sich noch nicht dem Ende zuneige, daß er berufen sei, der Welt noch Großes zu geben. Eine Voraussage geht sogar fast buchstäblich in Erfüllung. An Körner, der ihn selber drängt, zu seinem eigentlichen Beruf zurückzukehren, schreibt er (1789), daß es

1) An Körner, 1. Febr. 90, an Baggesen 16. Dez. 91, 12. Sept. 94 (III S. 35, 177, IV S. 15); die Sperrungen sind nicht im Texte.

ihn quäle, sich nunmehr lange Zeit mit Dingen, die „dem Lichtpunkt seiner Fähigkeiten und Neigungen so himmelweit entlegen“ seien, beschäftigen zu müssen; aber er tröstet sich damit, daß ehedem die medizinische „Pause“ seiner dichterischen Tätigkeit zugute kam. Auch diesmal werde die Rückkehr zur Poesie erfolgen. „Alles wird mich am Ende wieder darauf zurückführen. In acht Jahren wollen wir einander wieder daran erinnern.“[1]) Man kann sogar, ohne Tag und Stunde nachrechnen zu wollen, eine gewisse periodische Folge, drei Stufen von je acht Jahren annehmen. Es sind nicht gerade viele, die sich dieses Vorzugs rühmen können. Bemerkenswert ist, daß bei Goethe, dem Altersunterschied entsprechend, ein Jahrzehnt früher die genialste Epoche seines Lebens, eine erstaunlich reiche Zeit dichterischen Schaffens einsetzt. Daran reiht sich eine längere, wenn auch nicht völlige Unterbrechung, und anderweitige Beschäftigungen treten in den Vordergrund. Ohne Brache oder geeignete Nahrung und Wechsel im Anbau verkümmert der beste Ackerboden. Auch in anderer Beziehung teilen sie dasselbe Schicksal. Nicht nur die Romantiker bezeichnen Goethes nicht klassizistische Dichtungen und Schillers erste Dramen, insbesondere Die Räuber, als die Krone ihrer Wirksamkeit, und zwar wegen der ungleich stärkeren Unmittelbarkeit, der sich darin aussprechenden Frische und Kraft des Lebens. Je nach dem persönlichen Empfinden des einzelnen mögen die Urteile verschieden bleiben; der Fortschritt zur Höhe bleibt jedoch unverkennbar.

Die Wege zur Selbstklärung führen Schiller in das Bereich des Ästhetischen, Goethe zur Natur und bildenden Kunst. Ein bezeichnender Unterschied, und doch finden sich zwischen den beiden Welten, der Freiheit und der Notwendigkeit, Berührungspunkte. Schiller ist kein blinder Anbeter des „Imperativs“; nur wenn es große Aufgaben zu lösen gilt, scheut er vor unbeschränkter Ausgabe der „Energie“ nicht zurück. Wo überindividuelle Werte in Frage stehen, den ökonomischen Hausverwalter spielen zu wollen, das hieße die Philisterhaftigkeit zum leitenden Grundsatz erklären und die Welt zum Stillstand verdammen. Einmal drückt er sich sogar unschillerisch, wenigstens dem bekannten, schöngefärbten und deshalb unechten Musterbilde widersprechend, aus: „Wie sind wir doch mit aller unsrer geprahlten Selbständigkeit an die Kräfte der Natur angebunden, und was ist unser Wille, wenn die Natur versagt!“[2]) Die Beziehung zwischen dem Ich und dem Gegenstand spielt von jeher in der Philosophie eine wichtige Rolle und wurde später, insbesondere von Fichte, rein „idealistisch“ beantwortet. Goethe beschäftigt sich mit dem Problem andauernd, er war ja, weil in ihm die Einheit mehr wirkte als in jedem anderen, dazu besonders berufen. In seinem Nachlaß findet sich die höchst beachtenswerte Äußerung: „Alles, was im Subjekt ist, ist im Objekt und noch etwas mehr. Alles, was im Objekt ist, ist im Subjekt und noch etwas

1) 2. Febr. 89 (II S. 217).
2) An Goethe, 27. Febr. 95 (IV S. 136).

mehr. Wir sind auf doppelte Weise verloren oder geborgen. Dem Objekt sein Mehr zuzugestehen und auf unser subjektives Mehr zu verzichten. Das Subjekt mit seinem Mehr zu erhöhen und jenes Mehr nicht anzuerkennen." Überhaupt gehören seine Gedanken von der Wirkung und Gegenwirkung, von der Polarität, als der Aneignung des Verwandten und der Abstoßung des Fremdartigen, wenn sie auch nicht unbedingt neu sind, zu den bleibenden Errungenschaften, deren Bedeutung selbst der Andersgesinnte Tag für Tag in sich erfährt. Noch eine zweite Bemerkung Goethes, die Nachfolgendes vorbereitet, sei hier erwähnt: „Unsere ganze jetzige Zeit ist eine rückschreitende, denn sie ist eine subjektive ... Jedes tüchtige Bestreben dagegen wendet sich aus dem Inneren hinaus auf die Welt, wie Sie an allen großen Epochen sehen, die wirklich im Streben und Vorschreiten begriffen und alle objektiver Natur waren." Er spricht hier im Eifer gegen das Romantische, der Schlußsatz deckt die „Misere" seiner und anderer Zeiten auf: „Wäre ein einzelner, der über alle hervorragte, so wäre es gut, denn der Welt kann nur mit dem Außerordentlichen gedient sein."[1])

Eine Hinwendung zum Objektiven bedeutet für Schiller auch die Beschäftigung mit der Geschichte. Er urteilt darüber durchaus nicht gleichmäßig, zum Teil entgegengesetzt. Eine kurze Zeit gefällt er sich in dem Plane, ein großer Geschichtschreiber zu werden, dann bezeichnet er sich wieder als einen „schlecht belesenen Historiker". Es war vorauszusehen, daß er, als lebendige, zu künstlerischem Schaffen angelegte Natur, in trockenem Quellenstudium und in lehrhafter Darstellung nicht aufgehen konnte. Für ihn lebt nur das Gegenwärtige und alles, was lebendige Gegenwart erzeugen kann; das Tote, Vermoderte zieht keinen unmittelbaren Menschen an. Sein Hauptwerk „Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande" ist Dichtung und Wahrheit, glänzend geschrieben wie kaum eine andere derartige Schrift, die „Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs" steht wesentlich dahinter zurück, wiewohl sie, für einen „Damenkalender" bestimmt, großen Anklang fand. Wir haben uns schon an anderer Stelle über die Frage im ganzen ausgesprochen. Für Schiller ist die Geschichte mehr Mittel zum Zweck, Stoff, den er durch Ideen belebt, und vielleicht behaupten die Werke, „in denen sich ein Individuum lebend abdrückt", längere Geltung als die nüchternen Bearbeitungen des Materials, die veralten, sobald sich neue Quellen erschließen. Er fällt übrigens widersprechende Urteile über sein dichterisches Verhältnis zur Geschichte. Einmal bezeichnet er, eben im Banne des objektiven Grundsatzes, „freierfundene Stoffe" als seine Klippe, in einer vielerwähnten Stelle, woraus man den Mangel an schöpferischer Gestaltungskraft zu erschließen glaubte. „Es steht in meinem Vermögen, eine gegebene bestimmte und beschränkte Materie zu beleben, zu erwärmen und gleichsam aufquellen zu machen, während daß die objektive Bestimmtheit eines solchen Stoffs meine Phan-

1) Zu Eck, 29. Januar 1826 (S. 137ff.).

tasie zügelt und meiner Willkür widersteht." Hier muß man ausnahmsweise daran erinnern, daß die Äußerung an Goethe gerichtet ist. Aber wie verträgt sich damit, daß Shakespeare ebenfalls geschichtliche „Stoffe" wählt und sich eng an die Quellen anschließt, daß Schiller andrerseits frei mit dem Gegebenen schaltet und waltet? Zu einem „kleinen Universum" hat sich der Wallenstein erweitert; Goethische Anregung. Wesentlich anders klingt eine Mitteilung an seinen großen Freund im nächsten Jahre. Nunmehr handelt es sich um tragische Stoffe „von freier Erfindung". „Neigung und Bedürfnis ziehen mich zu einem frei phantasierten, nicht historischen, und zu einem bloß leidenschaftlichen und menschlichen Stoff; denn Soldaten, Helden und Herrscher habe ich vor jetzt herzlich satt."[1]) Hier muß doch eine innere Notwendigkeit zugrunde liegen: außer der Schwierigkeit, Politisches zum Poetischen zu erhöhen, jedenfalls auch das Bewußtsein, daß die Geschichte den Schaffenden zwingt, viel Äußerliches mitzuschleppen, daß sie der Darstellung inneren Lebens vielfach widerstrebt. Wir werden später sehen, daß es sich um eine Art Rückkehr zu seiner Jugend handelt. In der Tat hat die Beschäftigung mit der Geschichte Schiller geboten, was sie zu bieten hatte: feste Umgrenzung des Gegebenen, Einblick in große, um die Herrschaft oder Freiheit ringende Mächte, in die Entwicklung menschlicher Schicksale, und eine Gestalt wuchs ihm förmlich entgegen, Wallenstein. Schillers Quellenstudien waren nach unserer Auffassung unzureichend, im besonderen für die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges. Bei ihrem Erscheinen haben die Schriften außerordentlichen Beifall gefunden. Was die Zeit wünschte, leisteten sie. „Neben der Trockenheit Pütterscher oder Bünauscher Historie war das Verlangen nach einer sog. kunstmäßigen Verarbeitung des Stoffes erwachsen, wobei die Wahrheit erst in zweiter Linie in Betracht kam" (Tomaschek). Deshalb ist es auch unangebracht, wie Eugen Kühnemann mit Recht hervorhebt, seine geschichtlichen Schriften nur unter dem fachwissenschaftlichen Gesichtspunkt zu beurteilen. Diese Tätigkeit bot ihm ferner Gelegenheit, Stoffe „in Gedanken zu beleben" und bildete so eine Vorübung für die spätere tragische Dichtung. Kein empfänglicher Mensch kann sich dem packenden Eindruck der Schilderungen von Vorgängen und Personen in seinen geschichtlichen Darstellungen entziehen.

Was für Goethe die Natur, das ist für Schiller die Geschichte, und die Stelle der antiken Kunst nimmt die Beschäftigung mit Kants Ästhetik ein. Wenige Wochen, bevor ihn der Tod aus der Fülle geistiger Wirksamkeit hinwegriß, urteilte er nochmals, Vergangenes überschauend, über seine Stellung zur Philosophie. Für die spekulative Richtung hatte er wenig Interesse; „auf ihrem kahlen Gefild" fand er „keine lebendige Quelle und keine Nahrung" für sich. „Aber die tiefen Grundideen der Idealphilosophie bleiben ein ewiger Schatz und schon allein um ihrentwillen muß man sich glücklich preisen, in dieser Zeit gelebt zu haben."[2]) Damit spricht

1) 5. Januar 98 (V S. 316), 19. März 99 (VI S. 20).
2) An W. v. Humboldt, 2. April 1805 (VII S. 228).

er sich eindeutig über seine Auffassung aus. Man hat ihn und Lessing unter die zünftigen Philosophen einreihen wollen; das ist nur sehr bedingt richtig. Beide ringen nach einem Lebensideal, weshalb sie aus der Philosophie nur das Verwandte, gleichsam die Bausteine, aufnehmen, um das Neue aufzuerbauen. Kein innerlich fühlender Mensch wird ohne eine letzte Synthese der Anschauungen bestehen können, aber ebensowenig wird er sich dauernd in die Steppe der Abstraktion verlieren. Das Leben und lebendiges Wirken steht Goethe und Schiller höher als unfruchtbares Vernünfteln. „Die Hochstellung des Gemütes nahm zu mit dem Verzweifeln an denkendem Ergründen der Urfragen. Er neigte sich nun zur Ansicht: daß die Fühlfäden des Gemütes intuitiv, unbewußt, richtiger zur letzten Instanz leiten, als die dialektischen Austragungen der Philosophie“ [1]) (Susanna Rubinstein). Es findet sich verhältnismäßig wenig Metaphysisches in Schillers und Goethes Schriften, so daß die Frage nach ihrem Glauben an die Unsterblichkeit in entgegengesetztem Sinne beantwortet werden konnte. Ihre Auffassung war nicht in jeder Periode ihres Lebens gleich. In der Jugend bewegen sich beide in platonischen oder mystischen Gedankenbahnen, ihr Mannesalter gilt der praktischen Wirksamkeit, der Altersgoethe fühlt tausend ungelöste Geheimnisse in und um sich. Einige Äußerungen von ihm scheinen mir das Wesentliche zu treffen. Als er hört, daß Professor Paulus den Glaubenssatz von der Unsterblichkeit leugne und sein „Dogma“ verbreite, bemerkte er (1829): „Es ist lächerlich, so etwas zu behaupten; was weiß er denn davon?“ Ferner: „Kein tüchtiger Mensch läßt seiner Brust den Glauben an Unsterblichkeit rauben!“ [2]) Es ist nicht meine Sache, ihre Stellung zur positiven Religion nachzuprüfen. Schiller übernimmt von Kant den Pflichtbegriff, aus innerer Verwandtschaft, aber er erweitert die „Norm der Beurteilung“ in dem Sinne rastloser Tätigkeit und Mitwirkung an der Aufgabe der Menschheit. Dies ist der Sinn des Lebens, sein eigenes Wesen immer höher zu entwickeln und zugleich die Gesamtheit zu fördern. Damit treten wir ins Innerste der deutschklassischen Weltauffassung. Sie ist mehr als eine Lebensauffassung. In ihr lebt der Urgedanke von der Erhöhung und Gestaltung des Chaos zu einem Kosmos. Sie stellt die Gegenwart unter den Gesichtspunkt unendlichen Fortschreitens, unvergänglicher Werte. Ihr Urgesetz ist die Liebe, in Erkenntnis und Gemüt gegründet, weil die mißleitete Vernunft entsetzlich irregeht. Sie vergreift sich nicht spöttisch und unfromm an dem Unerforschlichen, sondern verehrt es in stiller und scheuer Bescheidenheit. Ein freies, tätiges Menschentum schwebt ihrem Geiste vor, das sich der schönen Erde freut, aber sich nicht kleinlich und genußsüchtig aufzehrt, ein Dasein, in dem sich Subjektives und Objektives zu erhöhter Harmonie vereinen. Im Banne dieses Zukunftsbildes scheinen Goethe und Schiller die Forderungen des Vaterlandes zu übersehen, das

1) Schiller-Probleme, Leipzig 1908, Edelmann, S. 36.
2) Gespräche, IV S. 173, V 171.

die einzige Durchgangsstufe, den Weg zur Menschheit bildet. Aber sie verkennen nicht die Schwierigkeit der Aufgabe. Der Pfad zu dem neuen Lande führt durch Gestrüpp und Dornicht, die Führer leiden und sterben, jedoch ihr Geist wirkt fort. Seelischer Adel, Erziehung durch Selbstzucht zu edler Menschlichkeit ist die Aufgabe des einzelnen, und keiner kann diese für den anderen lösen. Es ist eine hochragende Heimstätte, die sich der „Adel deutscher Nation" gegründet hat, nur dem ernsten Willen und dem Siege über Kleinlichkeit erreichbar. Aber sie ist drunten umbrandet von Verbildung und innerer Roheit, von denen, die nicht sehen wollen oder können. Auch Goethe hat seine trüben Anwandlungen, sosehr er im Glauben an den Beruf der Menschheit mit Schiller einig ist, und äußert sich zuweilen „herzlich schlecht" über die Verhältnisse: „Unsre Zustände sind viel zu künstlich und kompliziert, unsere Nahrung und Lebensweise ist ohne die rechte Natur, und unser geselliger Verkehr ohne eigentliche Liebe und Wohlwollen —, so daß ein redlicher Mensch mit natürlicher Neigung und Gesinnung einen recht bösen Stand hat . . . Elend unsrer Zeit . . ., als wäre die Welt nach und nach zum jüngsten Tage reif. — Und das Übel häuft sich von Generation zu Generation! — Denn nicht genug, daß wir an den Sünden unserer Väter zu leiden haben, sondern wir überliefern auch diese geerbten Gebrechen, mit unseren eigenen vermehrt, unsern Nachkommen." Nur das „Landvolk" hat sich vor der Verderbnis bewahrt. „Es ist als ein Depot zu betrachten, aus dem sich die Kräfte der sinkenden Menschheit immer wieder ergänzen und anfrischen", im „alten" Europa.[1]) Wer Goethe nur von der lebensfrohen Seite kennt, würde solche Worte von ihm nicht erwarten. Es droht in dem ewigen Geschäftstag, in dem Wirbel und Strudel der Interessen, in der Umschnürtheit mit Statistik und Rechnung, mit Experimenten und Überschätzung des Objekts in der Tat der innere Wert zu verkümmern, etwas, das höher steht als Geld und Genuß, die seelische Kraft. Wir haben in letzter Zeit erstaunliche Beispiele erlebt, die eine allmähliche Umkehr anzuzeigen scheinen, in denen sich das aufdämmernde Bewußtsein kundgibt, daß innerer Adel, vornehme Einfachheit mehr ist als Millionenbesitz und unfeines Protzentum. Wenn diese Anschauung in die Breite dringt, werden auch die Unselbständigen, die in der Herde leben, sich besinnen müssen, die kleinlichen Angriffe auf Schiller von selbst verstummen. Dieses Urteil fällt Goethe, freilich in „deprimierter Stimmung", über eine Zeit, die doch an großen Persönlichkeiten erstaunlich reich war und unter dem Nachhall gewaltiger Kriegstaten stand, die ferner vornehmlich in idealistischen Anschauungen lebte. Aber auf den Übergangsstufen von Epochen melden sich trübe Gäste an: Unfreude, Schwermut, Verneinung. Was in Goethe halb unbewußt lebt, sich hie und da vordrängt, als „hypochondrische" Anwandlung, macht Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung" (1819) zur Hauptsache. Auch in der Gegenwart ringen die entgegengesetztesten Kräfte, meist Erb-

1) Zu Eck., 12. März 1828 (S. 545).

tümer in neuer Umbildung, miteinander, und wenn nicht alles trügt, scheint sich daraus im Laufe des Jahrhunderts ein Neues zu gestalten. In seinem feinsinnigen Buche „Neue Ideale"[1]) entwirft Friedrich Lienhard ein Gegenbild aus unsrer Zeit, das auch auf unterrichtliche Fragen eingeht. Er erkennt selbstverständlich die großen Fortschritte unseres Jahrhunderts an, aber er verkennt ebensowenig die Kehrseiten unsrer Kultur: „Mit Ballastmassen überschütten uns Tag für Tag die Zeitungen; des bedruckten Papiers ist kein Ende. Und über fast jeder Lebens- und Berufsführung steht das zwangvolle Wort: „Keine Zeit". — Keine Zeit nämlich für das, was dem Idealisten die Krone des Lebens ist: für die unsterbliche Seele, für das höhere Ich, für die Persönlichkeit! Vor lauter Massentum keine Zeit für das Menschentum! Der Lehrer und Erzieher atmet auf, wenn er sein Pensum bewältigt hat; aus seinen Schülern aber Menschen zu formen, hat er zu seinem eigenen Schmerz in den meisten Fällen keine Zeit. Der Theologe und Philologe droht zu ersticken im Kleinkram kritischer Forschung. Man gräbt aus, man mikroskopiert, man zergliedert. Erst bezweifelte dieser kritische Intellektualismus das Dasein Homers, des Nibelungendichters, die Autorschaft Shakespeares; die Gegenwart ist fortgeschritten zur Bezweiflung des Daseins Jesu. Etwas Grausames und Gespanntes ist zwischen den einzelnen Gruppen und Menschen; denn sie empfinden sich nicht als Brüder, sondern als Konkurrenten." Das materielle Interesse ist eine, nicht die Triebfeder des menschlichen Handelns. Die Umwelt, die Gesellschaft ohne Verantwortlichkeitsgefühl, die „alle übersinnlichen Werte" mephistophelisch bespöttelt, stiftet Unheil über Unheil. Die Mittelmäßigen werden wie die Fliegen in ihre Netze fallen. Es ist die Auseinandersetzung zwischen Schiller und Bürger, ins Alltagsleben übertragen.

Vom Ästhetischen aus gewinnt Schiller, als künstlerische Natur, seine Lebensauffassung. Man mißachte das Wort nicht oder setze dafür schöpferisch ein; denn um innerliches Aufbauen, um Selbstgestaltung zu wahrhafter Menschlichkeit handelt es sich. Schiller kann nicht bei dem Kantischen Imperativ stehen bleiben, sosehr er die Unbedingtheit der „Vernunft" anerkennt. Harmonie ist das Zauberwort, das ihm schon frühzeitig in seiner Jugend entgegenklingt, und es entspricht dem inneren Streben seiner Seele. Schon in den Kalliasbriefen (1793) findet sich der Satz, der seine letzte und höchste Auffassung ausspricht: „Aus diesem Grunde ist das Maximum der Karaktervollkommenheit eines Menschen moralische Schönheit, denn sie tritt nur alsdann ein, wenn ihm die Pflicht zur Natur geworden ist." Die Stellungnahme Schillers wird verschieden beurteilt. Es handelt sich jedoch um einen bewußten Gegensatz. Die Erwiderung Kants auf den Angriff in Anmut und Würde befriedigt ihn nicht. Der gleiche Brief enthält die bemerkenswerte Äußerung: „Da, wo ich bloß niederreiße und gegen andere Lehrmeinungen offensiv verfahre, bin

1) 2. Aufl., Stuttgart 1913, Greiner & Pfeiffer.

ich streng kantisch; nur da, wo ich aufbaue, befinde ich mich in Opposition gegen Kant."[1]) Der Sachverhalt ist folgender. Schiller unterscheidet drei Möglichkeiten des Menschentums: die Kindheit als Sinnbild des schönen Charakters, den Widerstreit zwischen Neigung und Pflicht, als letzte und höchste Stufe: die seelische Harmonie. Wenn der höhere Wert in Frage steht, müssen unbedingt die Ansprüche der Sinnlichkeit zurücktreten; denn sonst versinke der Mensch in Unwert und Niedrigkeit. Aber es gibt doch, was kein Hirngespinst ist, eine Höhe innerer Bildung, von der aus ihm jedes, auch das schwerste Opfer, leicht wird. Der Charakter bleibt dann so gefestigt, so stark in sich, daß er dem Zügel des Imperativs entwachsen ist. Der Gegensatz zu Kant kann nicht als schroff und unvereinbar bezeichnet werden; der Ausgleich deutet sich in dem Bilde an: Herakles wird nach Überwindung der Ungeheuer „Musaget", d. h., er gelangt zu ungetrübter Harmonie mit sich. Wer Schillers Verhalten in den letzten Jahren, z. B. während der Krankheitstage, aus den Mitteilungen von Augenzeugen kennt, weiß, daß der große Dulder diesen höchsten Adel des Menschentums selbst erreicht hat. Der Gedanke des schönen Charakters in seiner reinsten Form hat also durchaus nichts mehr mit der rationalistischen Glückstheorie zu tun. Übrigens werden die Auffassungen, je nachdem der Grundsatz des Erhabenen oder der alle Erhabenheit noch überragenden Sonnenklarheit der Seele, der sokratischen εὐκολία in den Vordergrund tritt, immer geteilt bleiben. Bernh. Carl Engel urteilt so: „Die Harmonie, die Schiller suchte, kann ... vor dem kategorischen Imperativ nicht bestehen. Die menschliche Natur muß erst den Gegensatz, der im Absoluten liegt, bis zur Tiefe auskosten, um ihre Sinnlichkeit zu töten und zur absoluten Geistigkeit aufzuerstehen. Die ästhetische Weltanschauung macht aber den Weg nach Golgatha nicht mit, sie erlebt keinen „spekulativen Charfreitag". Von der Religion als Bestimmungsgrund war schon die Rede.

Das größte Erlebnis für Schiller war Goethe, der „Natur"- und Menschengeist, zu dem er, als dem Wunder der Unmittelbarkeit, aufblickte, ohne sein Eigenstes zu verleugnen oder zu verkümmern. Er war auch der einzige, der Goethes Natur in ihrer proteusartigen Verwandlungsfähigkeit zuerst mit klarem Blick erfaßte. Gleiches kann nur vom Gleichen erkannt werden, sagt Goethe, wenigstens muß irgendwelche Verwandtschaft bestehen. Das dichterische Schaffen ist nicht erlernbar, sonst wäre aus dem guten und treuen Eckermann ein Künstler ersten Ranges geworden. Goethe und Kant waren entgegengesetzte Welten, wohl aber hatte Schiller für beide ein „Organ". Damit fallen auch die müßigen Redensarten, als ob er dem großen Freunde alles verdanke usw., wie welke Blätter vom Baume ab. Heroenkultus ist schön; aber er darf nicht einseitig und damit ungerecht werden. Wir müssen vielseitiger sein und für mehr als eine Möglichkeit Sinn und Empfänglichkeit besitzen, wie jetzt in der aufblühenden Natur. Die Nachtigall singt freilich Weisen von zar-

---

1) An Fr. Jacobi, 29. Juni 95 (IV S. 200).

testem Schmelz und süßestem Zauber; aber wer wollte daneben ernsten und feierlichen Glockenklang, das hochauf strebende Frühlingslied der Lerche vermissen?

Von ihren gegenseitigen Beziehungen, der Anziehung und Abstoßung bis zu dem denkwürdigen Jahre 1794, kann hier nur insoweit die Rede sein, als sich charakteristische Züge daraus ergeben. Schiller schwärmte in seiner Jugend für den Dichter des Götz und Werther. Das erste Wort, das wir später aus seinem Briefwechsel erfahren, heißt „Egoist" (1783). Er erfaßt noch nicht den tiefen Sinn und die Berechtigung des Gedankens, wenn er mit Hinsicht auf die Lebensgestaltung gebraucht wird. Sich, sein Eigenstes freihalten von jedem Zwange, von jeder Störung oder Zerstörung durch fremde Einwirkung, sein Wesen ausbilden bis zu der höchsten erreichbaren Stufe, durch Pflege und Selbstzucht, sich nicht in Stücke zerschlagen und mit allen möglichen Existenzen belasten: in dieser Auffassung ist Goethe freilich Egoist, und der spätere Schiller wird es ebenfalls. Goethe hält sich kühl zurück, er stellt Schiller mit Heinse auf gleiche Stufe.[1]) Sie begegnen sich mehrmals in Gesellschaften, ohne sich näher zu treten. Die Freunde streben eine Vermittlung an, alles vergebens. Dieselbe Teilnahmslosigkeit hat später einen der größten deutschen Dichter, Kleist, aufs empfindlichste getroffen und den Nachbetern das üble Wort überliefert: „ein von der Natur schön intentionierter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen ist."[2]) Wer Goethes Eigenart versteht, weiß, daß nicht eine Spur von bösem Willen zugrunde liegt. Alles Gewaltsame widerstrebt ihm, gleichgültig, ob in sich oder an anderen, das Organische, ruhig und stetig sich Entwickelnde bedeutet für ihn, seit der Wiedergeburt in Italien, das Gesunde. Nur der blinde Bewunderer kann hierin eine Einseitigkeit verkennen. In der Natur wirken auch elementare Kräfte. Rätselhaft, wenn man sich nicht mit äußerlicher Erklärung begnügt, bleibt noch, daß er den maßlosen, übernervösen Byron rühmt, Beethoven nahezu ablehnt. Jedenfalls ist es begreiflich, daß Schiller sich seines eigenen Wertes bewußt wird, sich nicht zur Rolle des Bettlers erniedrigt. Ein leichter Beisatz von Neid auf den Liebling des Glückes mischt sich ein. „Dieser Mensch, dieser Goethe ist mir einmal im Wege, und er erinnert mich so oft, daß das Schicksal mich hart behandelt hat. Wie leicht ward sein Genie von seinem Schicksal getragen, und wie muß ich bis auf diese Minute noch kämpfen!"[3]) Ein tiefer Kern von Wahrheit liegt darin, was die nie begreifen können, die nie mit Lebensnot gerungen haben; darunter sind freilich hier nicht Liebes- und ähnliche Qualen zu verstehen. Das entschiedenste Bekenntnis gegenseitiger Polarität enthält jedoch ein früherer Brief an Körner. „Öfters um Goethe zu sein, würde mich unglücklich machen: er hat auch gegen seine nächsten Freunde kein Moment der Ergießung." Es fehlt ihm die Mitteilsamkeit, das rasche

1) Erste Bekanntschaft mit Schiller (1794); Näheres im zweiten Bande.
2) Ludwig Tiecks Dramaturgische Blätter (Rez. von 1826).
3) An Körner, 9. März 89 (II S 249), 2. Febr. 1789 (II S. 218).

Aufflammen in Liebe, wie es dem um zehn Jahre jüngeren Schiller noch eigen ist. Er hebt seine vis attrativa hervor: Goethe „macht seine Existenz wohltätig kund, aber nur wie ein Gott, ohne sich selbst zu geben — dies scheint mir eine konsequente und planmäßige Handlungsart, die ganz auf den höchsten Genuß der Eigenliebe kalkuliert ist.“ Tiefste Beobachtung neben Befangenheit. Er vergleicht seine Stimmung mit der Empfindung des Brutus (und Cassius) gegen Cäsar. „Ich könnte seinen Geist umbringen und ihn wieder von Herzen liebhaben.“ Und doch genügte ein freundliches Wort von Goethe, und Schillers Abneigung würde im Augenblick schwinden. Man darf solche Briefwendungen nicht allzu wörtlich nehmen, gleichwohl sind sie ehrliche und unmittelbare Geständnisse. Der Gegensatz droht sich zu der grundsätzlichen Frage der Unvereinbarkeit ihrer Lebensanschauungen zu erweitern. Goethes „Vorstellungsart“ scheint ihm zu „sinnlich“, er „betastet zu viel“. Das Selbstbewußtsein regt sich in Schiller, er ist Mannes genug, um sich niemand aufzudrängen. „Man hat wahrlich zu wenig bares Leben, um Zeit und Mühe daran zu wenden, Menschen zu entziffern, die schwer zu entziffern sind.“ Er will durch Taten, durch seine Wirksamkeit sprechen und das übrige auf sich beruhen lassen. Endlich, zwischen dem 20. und 24. Juli 1794 (nach Otto Harnack), fand die ewig denkwürdige erlösende Aussprache statt, worauf hier nicht einzugehen ist. Die Briefe bieten leider nur dürftige Andeutungen über die mündlichen Verhandlungen. Ein unersetzlicher Verlust. Es war vorhin von einem Zusatz von Neid die Rede; aber mitten unter die gereizten Stimmungen mischen sich Ausdrücke unverhohlener Bewunderung. Neid entsteht, wie beide im Xenienkampfe erfahren, nur bei völliger Ohnmacht oder aus der Grundwurzel des Selbsterhaltungstriebes. „Die genialische Kraft, welche sie handeln sehen, wirkt (auf die Mitbewerber!) so feindlich und vernichtend, bringt ihr bedürftiges Selbst so sehr ins Gedränge, daß sie es (die neue Dichtung Goethes) mit Gewalt von sich stoßen.“ In diesem Gedanken Schillers liegt etwas ewig Wahres. Seine edle Natur, die sich des eigenen Wertes bewußt ist, scheidet diesen Fremdkörper aus. Überhaupt ist es bei ihm mehr Gefühl der eigenen Kraft, und niemand hat fremdes Verdienst williger anerkannt. Was er 1788 an Ridel schreibt, bildet den Grundakkord seiner zukünftigen Stimmung: „Wenige Sterbliche haben mich so interessiert“ (wie Goethe).[1]) Dazu ein anderes Urteil, das tiefes Verständnis bezeugt. „Sein Geist wirkt und forscht nach allen Direktionen und strebt sich ein Ganzes zu erbauen — und das macht mir ihn zum großen Mann.“

Über die alles Vorausgehende überragende Bedeutung, die Goethe für sein Schaffen gewann, hat sich Schiller mehr als einmal mit ehrlicher und edler Selbstkritik ausgesprochen.[2]) Den „entscheidendsten Einfluß“ hatte seine „lebendige Gegenwart“. „Die letzten 4 Wochen haben wieder

1) II S. 85.

2) Im besonderen am 18. Juni 97 (V S. 201 f.).

vieles in mir bauen und gründen helfen." Sie konnten ihm freilich die dichterische Begabung nicht geben, aber seine Anschauungen vertiefen, Grundsätze feststellen oder bestätigen. „Sie gewöhnen mir immer mehr die Tendenz ab (die in allem praktischen, besonders poetischen eine Unart ist), vom allgemeinen zum individuellen zu gehen, und führen mich umgekehrt von einzelnen Fällen zu großen Gesetzen fort. Der Punkt ist immer klein und eng, von dem Sie auszugehen pflegen, aber er führt mich ins Weite." Dieses Verfahren, vom einzelnen zum Allgemeinen vorzuschreiten, den Weg von dem Tale bis zur Höhe einzuschlagen, bezeichnet er als wohltuend für seine Natur. Vom Individuellen bis zum Typischen aufsteigend; Goethes Gesetz der Metamorphose. Überhaupt mutet ihn der große, unbegreifliche Freund wie ein lebendiges Werkzeug der Natur an. Was sich lernen läßt, lernt er von ihm, soweit dies seiner Art gemäß ist: das Kunstwerk außer sich stellen, daß es für sich lebt, Vermeidung des Rhetorischen. Wenn wir unter letzterem leere, bombastische Redensarten verstehen, in und mit denen die Seele nicht widerklingt, so ist Schiller davon freizusprechen. Empfindungen heucheln, die Schwächlichen und Naiven damit blenden und ködern, eine ganz gemeine Handlungsweise, das verschmäht sein großer, innerlicher Geist. Aber die Möglichkeit, daß hinter den Personen plötzlich seine erhabene Persönlichkeit auftaucht, seine Gemütsfülle die Schranken durchbricht, diese liebenswerte Untugend hat er nie ganz abgelegt, und wohl kein Dichter, weder Shakespeare noch Goethe, von anderen gar nicht zu reden, hat sich ganz davon freigehalten. Es ist „theoretisch" verfehlt, wenn der Schaffende die Linie des Zusammenhangs durch eigene Bemerkungen und Einlagen unterbricht, was gerade an Goethes Romantechnik beanstandet wurde. In einem Falle ist die Sache freilich bedenklich, wenn Widersprüche entstehen, die Einheitlichkeit der Personen aufgehoben wird. Mit rückhaltloser Anerkennung rühmt Schiller überhaupt den Wert seiner Unterhaltungen mit Goethe. Sie beleben und rütteln seine innere Welt auf, führen ihn ins „Innere der Kunst". Er lernt genauer motivieren, obwohl das Zuviel, wie in Goethes Natürlicher Tochter, auch von übel ist, vermeidet das überspringende, Maßlose. Organische Selbständigkeit des Kunstwerkes wird auch für ihn das erste Gebot dichterischen Schaffens. Im Gegensatz zu Goethe pflegt er sein „kritisches Kleeblatt" zu Rate zu ziehen, wozu außer diesem noch Humboldt und Körner gehören. Seiner lebhaften Natur entspricht dieses Hin und Her des Gesprächs als Mittel zur Klärung und Anregung, und er setzt damit nur eine alte, liebgewordene Gewohnheit fort. Später ist er auf den Rat Goethes sparsamer in „theoretischer Mitteilung" und beginnt, als dieser sich in doloribus immer entschiedener abschließt, mehr seine Eigenbahn zu verfolgen. Wir werden sehen, daß sich dies auch in seiner Schaffensweise geltend macht.

Niemand hat neidloser die alles überragende Größe, den „erstaunlichen Reichtum" Goethes anerkannt. Mittelmäßiger Umgang schadet mehr, als er nützt, schrieb er dereinst. Jetzt ist ihm geworden, wonach er ver-

langte: belebender Wechselverkehr mit „gehaltreichen Menschen", Humboldt, Fichte u. a., und mit dem, der ihm am meisten zu geben hatte. In edler Pietät gedenkt er, auf die Vergangenheit zurückblickend, was er Goethe schuldig ist. „Diese vier Jahre haben mir selbst eine festere Gestalt gegeben und mich rascher vorwärts gerückt, als es ohne das hätte geschehen können. Es ist eine Epoche meiner Natur."[1]) Aber er ist sich desgleichen bewußt, daß er „glücklich auf ihn gewirkt habe". Der einzige Mann, der Goethe nicht nur in Fragen der Dichtung folgen kann, der von Tag zu Tag geistig fortschreitet, belebt und regt den älteren Freund an. Er deutet ihm seine „Träume", spornt ihn zu dichterischer Tätigkeit an, insbesondere zur Vollendung des Faust, in einer Zeit, wo Goethe in sich selbst versinkt, in Betrachtung aufgeht, ohne das Verlangen nach literarischer Aussprache und Wirksamkeit. Den Gedanken des Symbolischen eignet er sich durch Schiller mit Bewußtheit an. „Für mich insbesondere war es ein neuer Frühling, in welchem alles froh nebeneinander keimte und aus aufgeschlossenen Samen und Zweigen hervorging." Man soll an solchen Worten nicht deuteln und sie vor allem nicht verdrehen. Freilich kommt es ihm wie ein Wunder vor, daß „Personen", die „gleichsam die Hälften voneinander ausmachen, sich nicht abstoßen, sondern sich anschließen und einander ergänzen". Wir haben schon darauf hingewiesen, daß Schiller nicht etwa Kant ist, vielmehr etwas von Goethe, ein Streben von dem Ich nach dem Gegenstand in sich trägt. Um so beachtenswerter ist der Gedanke in dem Aufsatz „Erste Bekanntschaft mit Schiller", womit er den tiefsten Grundgegensatz in der Weltanschauung ausspricht: „Durch den größten, vielleicht nie ganz zu schlichtenden Wettkampf zwischen Objekt und Subjekt." Goethe (nach seiner eigenen Erklärung) „besaß die entwickelnde, entfaltende Methode, keineswegs aber die zusammenstellende, ordnende". Er scheint doch in Schiller, wie ja das Gespräch die Gegensätze hertreibt, zu sehr den Jünger Kants gesehen zu haben. Es sei das Urteil Kremers wiederholt: Schiller „sieht nicht das Ganze aus Teilen zusammengesetzt, sondern die Teile nur im Ganzen, als dessen Bewegung und Richtung". Seiner Natur widerstrebt das Analytische, wie er oft genug hervorhebt. Es ist kein Zufall und keine leere übernommene Redensart, daß er dieses Verfahren nur in der Philosophie gelten läßt: „Sie und wir andern rechtlichen Leute wissen z. B. doch auch, daß der Mensch in seinen höchsten Funktionen immer als ein verbundenes Ganzes handelt, und daß überhaupt die Natur überall synthetisch verfährt."[2])

Über Fichtes Einwirkung lauten die Urteile verschieden; doch ist Anlehnung, insoweit Verwandtschaft besteht, nicht abzustreiten. Schiller nennt ihn gelegentlich das große Ich, und in dieser Einseitigkeit des selbstbewußten und kraftvollen Philosophen spricht sich gerade das aus, was den Dichter befremdet. Aber Schiller verdankt ihm manches, von den

1) An Körner, 31. Aug. 98 (V S. 425).
2) An Goethe, 9. Febr. 98 (V S. 340).

ästhetischen Briefen bis zu seinem Aufsatz über naive u. s. Dichtung. Zu dem früher Erwähnten ergänzen wir hier das Weitere. Es kommen dabei hauptsächlich die Schriften in Betracht, die um das Jahr 1794 erschienen, z. B. über den Begriff der Wissenschaftslehre oder Philosophie, Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre, über die Würde des Menschen u. a.[1]) Eine Bestimmung stelle ich voran, da sie die Auffassung der Zeit kennzeichnet, ohne daß bewußte Anregung anzunehmen wäre: „Eine Wissenschaft hat systematische Form; alle Sätze in ihr hängen in einem einzigen Grundsatze zusammen und vereinigen sich in ihm zu einem Ganzen — auch dieses gesteht man allgemein zu.“ Das entspricht Schillers Urteil. Das gleiche gilt für folgende Gedanken: „Das Ideal ist absolutes Produkt des Ich, es läßt sich ins unendliche hinaus erhöhen; aber es hat in jedem bestimmten Moment seine Grenze.“ Ferner, daß „Bewußtsein nur durch Reflexion und Reflexion nur durch Bestimmung möglich ist“. Den ziemlich neuen Begriff Trieb erklärt Fichte als „eine innere, sich selbst zur Kausalität bestimmende Kraft“. Wir geben diese Sätze im Wortlaut, da sie frühere Ausführungen bestätigen. Besonders in letzterer Beziehung schließt sich Schiller an. Er unterscheidet in den ästhetischen Briefen Stoff- und Formtrieb und als ihre Synthese den Spieltrieb. Das Andringen des Stoffes droht dem Menschen die Selbsttätigkeit zu rauben, der Formtrieb alle Empfindung aufzuheben. Erst ihre Gleichgewichtslage, indem sich Leben und Gestalt vermählt, die Harmonie zwischen Objekt und Subjekt entsteht, bringt das ästhetische Verhalten zustande. Alles Weitere wurde schon behandelt. Auf die Theorie des ästhetischen Spiels (vgl. Groos, Milthaler u. a.), Merkmale: Zwecklosigkeit, Mühelosigkeit, Vielseitigkeit, einzugehen, besteht kein Anlaß. Immer wieder kommt zum Bewußtsein, daß es sich im Ästhetischen nicht um Wirklichkeits-, nicht um Schein-, sondern um Entfaltungsgefühle handelt.

Daß Schillers erstes Drama sich mit naturechter Gewalt aus dem Wirrwarr des Chaos erhebe, wird anerkannt. Über sein späteres Schaffen in der letzten Epoche seines Lebens liest man sonderbare Urteile, das Sonderbarste merkwürdigerweise in Hermann Grimms Vorlesungen über Goethe. „Schiller suchte sich seine Stoffe. Dann modellirte er so lange daran herum, bis sie ihm bequem lagen. Dann machte er kaltblütig die Disposition. Dann wurde tagewerkweis, wie Maurer einen Palast aufführen nach bestimmtem Plane, das Werk emporgebracht. Dann der Bau geputzt, ornamentirt und möblirt, und endlich mit einem gewissen Neuigkeitsglanz dem Gebrauche des Publikums anheimgestellt.“ Die Ausdrucksweise ist ebenso langweilig und unwürdig wie die Auffassung äußerlich und unzutreffend. Das Urteil eines wirklichen Maurers würde ungefähr ebenso lauten. Schiller dichtet also nach gottschedischer Regel. Das Ergötzliche ist, daß sich Ähnliches auch für manche Dichtungen Goethes

1) J. G. Fichte, Sämtliche Werke, her. von J. H. Fichte, Berlin 1845, Bd. I.

nachweisen ließe. Mehr ins Allgemeine geht das Urteil Georg Witkowskis: „Man sieht: von jener nachtwandlerischen Sicherheit, jenem Trancezustand, den wir gerade bei Schillers Schaffen voraussetzen möchten, ist tatsächlich keine Rede und, nebenbei gesagt, bei keinem der Dramatiker, von denen das Theater seine wertvollsten Besitztümer empfangen hat. Shakespeare und Molière, Calderon und Lessing müssen im Prinzip dieselbe Methode wie Schiller befolgt haben."[1]) Daraus ergäbe sich doch die natürliche Folgerung, daß das Dramenmachen wie ein Handwerk für jeden erlernbar sei. Aber freilich, in der Werkstatt geht es noch künstlerischer zu als im Fabrikbetrieb; eine Aktiengesellschaft m. b. H. für Dramenfabrikation fehlt immer noch. Es wäre wohl erfolglos, alle Ansichten auf gottschedischer Grundlage widerlegen zu wollen. Nur einige Tatsachen seien erwähnt, weil sich erfahrungsgemäß Nachbeter und Ausbreiter rationalistischer Äußerlichkeit — den Urheber nenne ich aus Pietät nicht — in reichlicher Anzahl vorfinden. In jeder wissenschaftlichen Arbeit, die über statistische, experimentelle Geleise hinaus sich mit dem Leben und seinen Äußerungen beschäftigt, findet ein inniges Wechselverhältnis zwischen dem Darstellungsgegenstand und dem Darstellenden statt. Das Ich, die Persönlichkeit gibt den Ausführungen Leben und Farbe; denn in Steppen und Wüsteneien verweilt der Mensch nicht gern und lange. Die Erleichterung durch den Gebrauch der Schemata verdankt Schiller Herder und Goethe; vgl. R. Wagners „Skizzen" als Vorbereitung der Instrumentation. Die Erfahrung lehrt, daß auch glückliche Gedanken rasch ins Unbewußte zurücksinken; daher die Notwendigkeit der Aufzeichnung. Die Gruppierung oder Disposition des Stoffes in einem Schulaufsatz ist eine schöpferische Tat im kleinen, um wie viel mehr erst die Erfindung einer tragischen Handlung. Der Schaffende schreibt also die einzelnen glücklichen Einfälle („manchen hellen Blick"), die „Totalidee" und die Verknüpfung betreffend, auf (IV S. 131). „Im Brouillon liegt er (der zweite Akt von Maria Stuart) schon da."[2]) Bis zu Ende des August hofft er damit fertig zu sein. Ein Vorhaben, das auch erstaunliche Willenskraft, die zum künstlerischen Schaffen ebenfalls erforderlich ist, voraussetzt. Der Entwurf im einzelnen ändert sich fort und fort, die Beschäftigung mit Maria Stuart reicht bis in die Mannheimer Jahre zurück. Schiller sucht sich freilich die Stoffe, aber er wählt nur solche, die mit seinem inneren Leben, der „Totalität" seiner Erfahrung in Beziehung stehen. Ähnlich hält es jeder Dichter, der geschichtliche Themen bearbeitet. Wir wollen eine Zwischenbemerkung einschalten: „Wüßten es nur die allzeit fertigen Urteiler und die leicht fertigen Dilettanten, was es kostet, ein ordentliches Werk zu erzeugen." Ein andermal schreibt er: „Lassen Sie sich doch ja durch das elende Recensenten-Gesumse nicht irre machen; es sind so einige

1) Aus Schillers Werkstatt, Leipzig 1910, Hesse; vgl. auch J. A. Heid, Schillers Arbeitsweise, Diss. Gießen 1908.

2) An Goethe, 16. Aug. 99 (VI S. 73).

Büreaux in Deutschland, wo die Impotenz äußerst grimmige Urteile fällt ... das Gepräge des Genies kann weder gegeben noch genommen werden."[1]) Im gleichen Jahre unterscheidet er (also zehn Jahre vor Goethes Winckelmann) zwischen wissenschaftlichen Schriften, die mit den Ergebnissen veralten, und Darstellungen, „in denen sich ein Individuum lebend abdrückt", die „ein unvertilgbares Lebensprinzip in sich enthalten, eben weil jedes Individuum einzig und mithin auch unersetzlich ist"[2]), ähnlich wie er die Rechte des Charakteristischen in der Kunst verteidigt. Das Zeugnis einer berufenen Persönlichkeit der Gegenwart möge dies bestätigen. Woodrow Wilson urteilt zu dieser Frage: „Im Gegensatz zu dem geordneten Phänomen der Sprache und der Schrift, das dem wissenschaftlichen Verfahren der Erforschung und Klassifizierung zugänglich ist, gibt es noch etwas, das in Ermangelung eines anderen Ausdruckes „nur Literatur" genannt werden mag. Das ist eine Eigenschaft, die nicht Ausdruck einer Form ist, sondern ein Ausdruck des Geistes. Das ist etwas Flüchtiges und Beschwerliches, das vielleicht nicht in die wohlabgewogenen Lehrpläne der akademischen Bildung gehörte, denn es bereitet der Methodik mancherlei Verlegenheiten. Es entzieht sich allen wissenschaftlichen Kategorien. Es ist der Forschung nicht zugänglich. Es ist zu flüchtig und zu launenhaft, um unter die Disziplin der Beweisbarkeit gestellt zu werden." Gegen die statistische und experimentelle Wissenschaft. Und weiterhin schildert er die Wirkung einer Stelle in Burkes Schrift über Kanada: „In jenen paar Sätzen .. aber weht ein Atem und eine Wallung von Leben, wie man sie in jenem Buch an keiner Stelle wiederfindet. Deine Pulse gehen von diesem Augenblick an schneller, und deutlicher und stärker als vorher fühlst du ihre Schläge."[3]) Dieses persönliche Leben durchströmt die Schöpfungen Schillers. Unlängst wurde ein neues Gedicht „entdeckt" und unter vielseitigem Beifall Kleist, der sicherlich zu den Verwandten gehört, zugesprochen. Es war aber „nur" von Schiller; für jeden empfänglichen Menschen, den die Hoheit der Empfindungen und die Herrlichkeit der Sprache bewegte, war dies ohne weiteres klar. Schiller wartet nicht ab, bis der Plan ins einzelne festgestellt ist. Sobald die Macht des Augenblicks, die „gebietende Stunde", über ihn kommt, führt er einzelne Szenen aus. Die „produktive Stimmung" läßt sich nicht „kommandieren", aber sie überfällt ihn wie ein Dämon, der alles andere verschlingt: „Nur das Interesse an meinem Geschäft, das wie eine Art Fieberzustand ist, kann mich über diese Trennung (von seinen Angehörigen) betäuben."[4]) „Erhöhte Stimmung"! Ein kurzes Gedicht wird, wie Pallas Athene aus dem Haupte des Zeus, wie ein Springquell klar und in sich vollendet hervorgehen. Das große Drama stellt andere Anforderungen. Die Gestaltung

1) An Goethe, 31. Mai 99 (VI S. 36), an Fr. Ludw. Meyer, 14. Sept. 95 (IV S. 266).

2) An Fichte, 14. Aug. 95 (IV S. 230).

3) Nur Literatur, 15. März, 7. Jahrg. (1913), Heft 8. u. 9.

4) An Charlotte Schiller, 24. März 1801 (VI S. 260).

jedes Teiles eines organischen Ganzen ist eine schöpferische Tat. Wer bloß mit dem Verstande arbeitet, bringt kein Leben hervor. Wir können auch dies „quellenmäßig" nachweisen. In den Mitteilungen über Wallenstein findet sich ein uns schon bekannter Gedanke: Begrenzung durch den geschichtlichen Rahmen. Aber er fügt auch hinzu: „Davor bin ich sicher, daß mich das Historische nicht herabziehen oder lähmen wird. Ich will dadurch meine Figuren und meine Handlung bloß beleben; beseelen muß sie diejenige Kraft, die ich allenfalls schon habe zeigen können, und ohne welche ja überhaupt kein Gedanke an dieses Geschäft von Anfang an möglich gewesen wäre." Das klingt freilich nicht rationalistisch. Oft genug hebt er hervor, daß die frühere Kraft, zu Innigkeit und Wärme geläutert, ihn nicht verlassen habe. Andre Zeugnisse: die größte Schwierigkeit ist die Ausführung des „poetischen Planes", Notwendigkeit, sich zu „isolieren"; doch genug, sapienti sat. Wir haben einige Selbstzeugnisse von ihm, in denen sich das eigentliche Wesen seiner Dichtungsweise, die Quelle erschließt. Goethe lebt mehr im Objekt, Schiller, der idealistische Dichter, strebt aus der Fülle der Innerlichkeit eine neue Welt zu schaffen. In einem Briefe an W. von Humboldt (1796) erwähnt er eine, später „reduzierte", Stelle aus Don Carlos:[1])

O schlimm, daß der Gedanke
Erst in der Sprache tote Elemente
Zerfallen muß, die Seele zum Gerippe,
Absterben muß, der Seele zu erscheinen;
Den treuen Spiegel gib mir, Freund, der ganz
Mein Herz empfängt und ganz es widerscheint.

Formung und Ausdruck sind die Mißlichkeiten und Klippen der Darstellung; das Innerlichste, Tiefste verliert durch das spröde Organ der Sprache. In dem Aufsatz „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen" (1793—95) unterscheidet er zwischen dem „Dilettanten" und dem „wahrhaften Kunstgenie". Es ist dieselbe Frage, die ihn und Goethe später gemeinsam beschäftigte. „Jugendliche Imagination" und der „Anschein von Leichtigkeit" haben schon manchen verführt, sich in dem Wahne des Auserwählten zu gefallen. Wer von der Natur zum plastischen Künstler bestimmt ist, „steigt in die unterste Tiefe, um auf der Oberfläche wahr zu sein". Goethesche Einwirkung. „Er behorcht, wenn er zum Dichter geboren ist, die Menschheit in seiner eigenen Brust, um ihr unendlich wechselndes Spiel auf der weiten Bühne der Welt zu verstehen, unterwirft die üppige Phantasie der Disziplin des Geschmackes und läßt den nüchternen Verstand die Ufer ausmessen, zwischen welchen der Strom der Begeisterung brausen soll." Dieses Urteil ist in mehr als einer Beziehung lehrreich. „Den Gehalt in deinem Busen Und die Form in deinem Geist (Goethes Dauer im Wechsel 1804). Nicht wilde Verwirrung, sondern Gestaltung, wobei die bewußten geistigen Kräfte wesentlich mitwirken.

1) IV S. 406.

In dem echten Künstler sind „glühendes Gefühl für das Ganze", reiner Geschmack, Streben nach Wahrheit tätig; erst aus der Verbindung von schöpferischer Kraft, edler Menschlichkeit mit dem Sinn für die „Ordnung" erhebt sich „das wahre Leben". Dadurch ist zugleich das bestimmt, was Fr. Lienhard den klassischen Gemütszustand nennt: Vereinigung von Schönheit, Liebe, Wahrheit. In den „klassischen Werken" ist mehr als Poesie: höheres Menschentum „in edlen dichterischen Formen".[1]) In den wundervollen Versen aus Demetrius, vielleicht den letzten, die der Dichter geschaffen hat, spricht sich sein tiefstes Wesen aus:

O warum bin ich hier geengt, gebunden,
Beschränkt mit dem unendlichen Gefühl!
Du, ew'ge Sonne, die den Erdenball
Umkreist, sei du die Botin meiner Wünsche! . . .
O trag' ihm meine glühnde Sehnsucht zu!
Ich habe nichts als mein Gebet und Flehn;
Das schöpf' ich flammend aus der tiefsten Seele,
Beflügelt send' ich's zu des Himmels Höhn,
Wie eine Heerschar send' ich dir's entgegen.

Das ist der Atem inneren Lebens, seelische Kraft, die ausströmt und aufstrebt, echt Schiller. Anders Goethe. Ich habe mich in der Besprechung des Aufsatzes über naive u. s. Dichtung darüber ausgesprochen und gebe hier das Urteil Wychgrams wieder: „Goethe ließ in stiller Beschaulichkeit und Empfänglichkeit die Natur auf sich wirken, er vernahm lauschend den ‚Gesang der Dinge, die da sind' und die geheimsten Zauber dieses Gesanges hat er dann in unvergänglichem Wort verkündet. Beschauend, empfangend breitet er seinen Blick über endlose Gefilde; wie in einem Spiegel fängt er die Welt auf; verklärt, aber doch mit den ursprünglichen Zügen, strahlt sie aus diesem Spiegel zurück. Das stille Lernen, Beschauen, Empfangen war nicht Schillers Sache. Rastlose Anstrengung, gewaltige Tätigkeit, freie bewußte Umformung des Stoffes, den er in raschem, ungeduldigem Zuge in sich aufgenommen hatte, kennzeichnen ihn. Er ruht nicht eher, als bis sein starker Subjektivismus eine persönliche Stellung zum Gegenstand gewonnen hat. Mit der ‚Vernunft', in deren Lichte ihm erst alles zum wahren Sein sich erhebt, stellt er sich den Dingen gegenüber; was er aus ihnen empfängt, ist wenig und ihm wertlos, erst durch das, was sein Wille in sie hineinlegt, erlangen sie für ihn Bedeutung und Geltung."[2]) Ich lese diese Worte zum erstenmal. Was einmal gut gedacht und gesagt ist, daran soll man nach Goethe nichts ändern. Diese zweite, mehr subjektive Richtung behält neben der mehr objektiven ihre Berechtigung. Goethe hat sich nicht nur in der einen Bahn bewegt. Die Gefahren, die ihrer Übertreibung drohen, sind nüch-

1) Wege nach Weimar, III. Jahrg. (1908).
2) Jakob Wychgram, Schiller. 5. Aufl. Bielefeld und Leipzig 1906 (Velhagen & Klasing), S. 350f.

ternes Verstandestum (Plattheit) und Phantasterei. Das hat gerade Schiller hervorgehoben. Übrigens kennt er den Wert langsamen Wachsens und Reifens, bis das Werk wie eine köstliche Frucht zur Ernte fertig sei. Hölderlin rät er: glückliche Wahl des Stoffes, sorgsame und liebende Pflege im Nährgrunde der Seele, Ausarbeitung in den „schönsten Stunden des Daseins".[1]) Gerade sein letztes und wichtigstes Urteil über dichterisches Schaffen, das wir einer Auseinandersetzung mit Schelling verdanken, spricht eindringlich gegen die Verstandestheorie. Der Dichter beginnt mit dem „Bewußtlosen". Eine dunkle, aber machtvolle „Totalidee, die allem Technischen vorhergeht", stellt sich ihm dar, und er darf sich glücklich schätzen, wenn er diese in dem vollendeten Werke unverkümmert wiederfindet. Auch hier unterscheidet er den „Nichtpoeten" von dem echten Dichter. Ersterer kann wohl die Empfänglichkeit, die Fähigkeit, durch schöne und große Vorstellungen tief bewegt zu werden, besitzen, aber ohne die Gabe der Gestaltung. Oder er arbeitet mit klarem Kunstverstand, „aber ein solches Werk fängt nicht aus dem Bewußtlosen an und endigt nicht in demselben". Damit deutet er klar genug an, daß unbewußte Kräfte bis zum Schlusse tätig sind. Es folgt nun die erste wichtige Bestimmung: „Das Bewußtlose mit dem Besonnenen vereinigt macht den poetischen Künstler aus." Noch wertvoller, weil sie Schaffen und Wirkung zugleich umfaßt, ist die sich anschließende Definition: „Jeden, der imstande ist, seinen Empfindungszustand in ein Objekt zu legen, so, daß dieses Objekt mich nötigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, heiße ich einen Poeten."[2]) Mit der Anforderung, daß der Dichter fähig sein müsse, den inneren Gehalt nach außen darzustellen, dem Werke völlige Selbständigkeit zu geben, spricht er einen dauernd gültigen Grundsatz aus und trifft mit Goethe, dem Lehrmeister, zusammen, wie sich überhaupt im Ästhetischen der Streit zwischen Objekt und Subjekt schlichtet. Der Grundgegensatz bleibt jedoch bestehen. Schiller geht von der lebendigen Fülle des Gemütes, der Summe des Erlebten, aus und schafft sich den Gegenstand, Goethe vom Individuellen, vom Einzelerlebnis. Letzterer drückt diese „zarte Differenz" so aus: vom Besonderen zum Allgemeinen oder vom Allgemeinen zum Besonderen, wobei jedoch wiederholt sei, daß das Urteil nur im ganzen gilt. Die Hauptfrage des Abschnittes läßt sich abschließend dahin beantworten. Schiller findet in dem Stoffe oder gibt ihm eine Einheit und gestaltet ihn danach um. Im allgemeinen ist dies geniales Tätigsein, hat aber einige Verwandtschaft mit dem wissenschaftlichen Verfahren. Geniale „Einfälle". Hie und da entstehen auch Mängel in der organischen Verknüpfung, insoweit die Rücksicht auf große pathetische Szenen mitwirkt. Auch reine Reflexion (in unserm Sinne = nüchterne Überlegung) mischt sich ein, was sich leicht bemerkbar macht (z. B Parricida). Die Ausführung vollzieht sich zumeist in dem Zu-

---

1) 24. Nov. 96 (V S. 117).

2) An Goethe, 27. März 1801 (VI 262 f.).

stand „lichter Dämmerung". Unermüdliches Nachbessern in der Form (Sprache, Versbau usw.). Mit dem ganzen Verfahren hängt die Tatsache notwendig zusammen, daß die einzelnen Charaktere weniger reich, individuell, die besten Abbilder seiner Persönlichkeit und seiner inneren Entwicklung sind. Freilich, lebhaft bewegte Handlung begünstigt liebevolle Einzelschilderung nicht. Tragische Dichtung!

In dem Briefe gebraucht Schiller die Wendungen: „Je subjektiver sein (des Dichters) Empfinden ist, desto zufälliger ist es; die objektive Kraft beruht auf dem ideellen." Das flüchtig Vorübergehende, Zeitliche, einseitig festzuhalten, das Individuelle auf Kosten des rein Menschlichen zu bevorzugen, widerspricht dem Geiste der klassischen Kunst. Individuell ist immer in Gegensatz zu persönlich zu stellen; das Ich als Grundlage und selbsttätiges Prinzip muß überall beteiligt sein. Die Darstellung eines Menschen, der bloß in Abhängigkeit von den Dingen lebt, ein Raub der Eindrücke ist, würde Verirrung, Abfall von der echten Kunst sein. Auch das Krankhafte, Pathologische scheidet aus, Goethe verweist es ausdrücklich ins Bereich der Wissenschaft. Schönes, blühendes oder für die überzeitlichen Werte kämpfendes Menschentum. Selbst Wallenstein birgt Keime dieser Sinnesart in sich. Nicht Unterdrückung der Eigenart, diese törichte Ansicht darf man nicht hineintüfteln, sondern Abwehr dessen, was als Fremdkörper das Bild zufällig trübt, Erweiterung ins Typische, ewig Menschliche und damit ewig Dauernde. Idealisieren bedeutet für Schiller nicht etwa Verschönern, Veredlen, vielmehr (wie bei Goethe) Darstellung dessen, was in der Bahn der einzelnen Individualität liegt, ohne den „Abfall" durch Störungen und Hemmnisse. Die Natur arbeitet mit begrenzter Kraft, und sie wird durch viele Einwirkungen in der Vollendung ihrer Geschäfte eingeschränkt, das ist Goethes Meinung in der klassizistischen Epoche, und nach Schiller müßte der „idealisierte" Teufel noch schlimmer werden. Das Bedeutende, Typische (jedoch nicht das verstandesmäßig Berechnete), insofern es ins Allgemeine hinausreicht, „das Lebevolle, Kräftige, Ausgebildete, Schöne, dahin ist der Künstler angewiesen". Diese Auffassung leitet sich (neben der Natur) von der antiken Plastik her, geht also auf Winckelmann zurück und liegt tief im Geiste der führenden Persönlichkeiten der Zeit begründet. Graff stellt Schiller dar, wie sein hoher Geist den Körper belebt, durchleuchtet. „Dieses Äußere, diese Oberfläche ist einem mannigfaltigen, verwickelten, zarten, innern Bau so genau angepaßt, daß sie dadurch selbst ein Inneres wird"[1]) (Form!). Das betrifft ebenso das innere, geistige Leben. Die deutschklassische Kunst umfaßt zwei große Darstellungskreise, die sich jedoch nicht ausschließen: das Schöne als Einheit des Sinnlich-Seelischen, den großen Einklang zwischen Subjekt und Objekt, und das Erhabene, den Kampf zwischen Schicksal und Persönlichkeit. Wie schon der Name „klassisch" ankündigt, will sie eine Kunst für die Ewigkeit sein. Nicht das be-

1) Diderots Versuch über die Malerei (1798—99).

schäftigt sie, was heute entsteht und morgen vergeht, sondern was, Stunde und Tag überdauernd, dann noch zu den Menschen sprechen wird, wenn die Erzeugnisse der Zeit und des Marktes vermodert sind. Sie geht nicht an den Niederungen vorüber, aber sie macht das Widerliche nicht zum Selbstzweck. Das Geistlose, Chaotische liegt abseits von ihrem Wege. Kunst ist erhöhtes, gesteigertes Leben.

In der Vorrede zur Braut von Messina spricht sich Schiller zum letztenmal über ästhetische Grundfragen aus. Mit Entschiedenheit wendet er sich aufs neue gegen das „herrschende Vorurteil" gegen den Naturalismus, besonders gegen den „Gauklerbetrug" völliger Illusion, d. h. als ob die Kunst tatsächliche Wirklichkeit darstellen und dieselbe Wirkung hervorbringen solle. „Der Tag selbst auf dem Theater ist nur ein künstlicher..." Nur unter diesem Gesichtspunkt sind seine Ausführungen zu verstehen. Er bekämpft nicht etwa die Notwendigkeit der Stimmung, vgl. „der die Täuschung stört, der den Zuschauer erkältet — Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es". Was ist nun die Wirkung der Kunst? „Der höchste Genuß .. ist die Freiheit des Gemüts in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte", also Entfaltung inneren Lebens in der Anschauung einer höheren Wirklichkeit. Gier, Lüsternheit, rührseliges Getue, die „gemeine enge Wirklichkeit" bleiben vor ihrem Tempel zurück. Er hebt nochmals mit aller Entschiedenheit hervor, daß der tragische Dichter es verschmähe, die „blinde Gewalt der Affekte (= stürmischer Aufwallungen) zu entfesseln („diese Art der Täuschung ist es ...). Die Kunst bedeutet ihm eine höhere Wirklichkeit, nicht bloß Spiel, sondern Ernst, indem sie das „Tiefe der Menschheit, den Geist des Alls" ausdrückt, also Ernst und Spiel zur Synthese verschmolzen. Sie schafft aus den Elementen der Wirklichkeit eine höhere Welt von gesteigerter Wahrheit (φιλοσοφώτερον), da sie das Ewige im Menschen ausspricht. Kantsche, Goethische und eigene Gedanken vereinigen sich in dieser letzten und höchsten Auffassung der klassischen Ästhetik. Das „Materielle" verliert seine Macht. In der Seele wird es hell und klar, und sie erhebt sich zu reiner Harmonie. Wir wiederholen zum Schlusse den schönsten Satz in Schillers ästhetischen Schriften: „Alle Kunst ist der Freude gewidmet, und es gibt keine höhere und ernsthaftere Aufgabe, als die Menschen zu beglücken."

Und worin besteht nun die Wirkung der Dichtkunst oder das „ästhetische Gefallen"? Die Gegenwart kennt hier, wie in anderen Fragen, keine auch nur annähernde Einhelligkeit, ein Zeugnis für die Verschiedenartigkeit der Menschen trotz der angenommenen Einheit der Gattung. Auch Meumann spricht von „einer verwirrenden Fülle von Meinungen: Persönlichkeitsapperzeption, Illusion, innere Nachahmung, inneres Nacherleben, Kontemplation, Einfühlung, ein besonderer ‚assoziativer Faktor', daneben objektive, direkte Faktoren, symbolische Auffassung".[1]) Wenn er

1) Einführung in die Ästhetik der Gegenwart, 2. verm. A. (S. 91 f.), Leipzig 1912, Quelle & Meyer.

in jeder der genannten Theorien „einen unzweifelhaft beim ästhetischen Gefallen mitwirkenden Teilvorgang", in der Vereinigung der Elemente die Lösung erblickt, so kann ich dem nicht beistimmen. Alles zusammen in einem? Unmöglich. Ich denke vielmehr daran, daß die einzelnen Menschen sich nicht immer und durchaus gleichmäßig verhalten, daß zwischen dem Naturschönen, bildender Kunst und Dichtung Unterschiede bestehen. Nur mit letzterer haben wir es hier zu tun, und zwar mit der deutschklassischen Poesie. Daß diese andere Eindrücke hervorruft als die naturalistische, die ebenfalls ihre Anhänger besitzt, wird wohl niemand ernstlich in Abrede stellen. Schiller verwendet seit der Lektüre des Aristoteles (1797) einigemal die alten Ausdrücke „Mitleid und Furcht", teilweise nicht ohne Ironie, und jedenfalls hat diese Beschäftigung im Bunde mit der Lektüre antiker Dramen und seiner Auffassung des Schicksals die düstere Atmosphäre der Braut von Messina mitbestimmt. Im übrigen wurde der Standpunkt Lessings: Mitleid mit den anderen anstatt Mitleiden schon als einseitig bezeichnet. Wir haben früher mit Beziehung auf die Tragödie die Worte: Steigerung, Erhebung, Erhöhung verwendet; doch auch dies bedarf der Ergänzung. Goethe, mit der beachtenswerten Einschränkung der Allgemeingültigkeit, bezeichnet einmal (1803) als die Aufgabe der Dichtung: „Einer Gesellschaft von Freunden harmonische Stimmung zu geben und manches aufzuregen (ein Lieblingsausdruck!), was bei den Zusammenkünften der besten Menschen so oft nur stockt, sollte von Rechts wegen die beste Wirkung der Poesie sein"[1]; also das Tiefinnerliche, was bei der Aussprache „stockt". Die gesperrten Bezeichnungen haben ihren Sinn. Die bekannteste Äußerung findet sich in Dichtung u. W. (13): „Die wahre Poesie kündet sich dadurch an, daß sie, als ein weltliches Evangelium, durch innere Heiterkeit, durch äußeres Behagen uns von den irdischen Lasten zu befreien weiß, die auf uns drücken. Wie ein Luftballon hebt sie uns mit dem Ballast, der uns anhängt, in höhere Regionen und läßt die verwirrten Irrgänge der Erde in Vogelperspektive vor uns entwickelt daliegen". Katharsis! Mörike spricht den gleichen Gedanken in bestimmterer Fassung aus: „Ist denn die Kunst etwas anderes als ein Versuch, das zu ersetzen, was uns die Wirklichkeit versagt?" Wilson urteilt aus persönlicher Erfahrung und doch ähnlich, indem er den Gedankenkreis weiter verfolgt: „Literatur ist ihrem Wesen nach nur Geist; du mußt sie verspüren und nie formal zu analysieren suchen. Sie ist die Pforte zur Natur und die Pforte zu uns selbst. Sie öffnet unsere Herzen den Erfahrungen großer Menschen und den Vorstellungen großer Rassen. Sie läßt uns die Bedeutung der Tat fühlen und die rätselhafte Kraft geistigen Wollens ahnen. Sie erweitert unsere Seele zu der grenzenlosen Atmosphäre der reinen Betrachtung." Das hat auch Schiller in dem herrlichen Vergleich der Kunst mit der Liebe ausgesprochen. Die Kunst ist Nahrung der Seele und Ansporn für den aufstrebenden Willen. Sie

1) Gespräche, I S. 335.

enthüllt zugleich, soweit es ein Mensch vermag, das Labyrinth des Lebens und geheimnisvolle Zusammenhänge. Natürlich ist hier an geniale Schöpfungen, nicht an Künsteleien oder modische Regelbefolgung zu denken. Das Tiefste im Menschen, wofür wir den Namen Seele gebrauchen, wird beschäftigt und dadurch, wenn auch nur vorübergehend, nach allen Richtungen angeregt. „Die darstellende Kunst", sagt W. Dilthey, „erweitert den engen Umkreis von Erleben, in den jeder von uns eingeschlossen ist". Nie füllt der Alltagskreis ihre Möglichkeiten aus, wenigstens nicht beim tieferen Menschen. „Wir alle würden nur einen geringen Teil unseres gegenwärtigen Verständnisses menschlicher Zustände besitzen, hätten wir uns nicht gewöhnt, durch das Auge des Dichters zu sehen und Hamlets und Gretchen, Richards und Cordelien, Marquis Posas und Philipps in den Menschen um uns zu gewahren."[1]) In Fragen der ästhetischen Wirkung entscheidet die Eigenart und die Richtung des einzelnen. Wer Operetten und Sensationsstücke oder die ernste und große, die heitere und tragische Dichtung als in seiner Richtung liegend bevorzugt, kann sich in den Grundsätzen kaum mit den anderen einigen. Wir haben früher von Erweiterungs- oder Steigerungsgefühlen gesprochen, wobei wir uns hier auf psychologische Begründung, überhaupt auf Näheres nicht einlassen. Die deutschklassische Poesie erweckt und beschäftigt wie jede echte Dichtung das Lebensgefühl durch die Form, die als Organ der Mitteilung und zugleich an sich von entscheidender Wichtigkeit ist, und zwar nach zwei Richtungen: Harmonie, „fröhliches Leben" (nach Schiller) oder Erweckung der seelischen Kraft („bereichert, belebt, entzückt"); Herabstimmung und Steigerung des Gemütes. Die Dichtung entzündet inneres Leben, vom beseligenden Einklang bis zur Fülle hochaufstrebender Kraft, vom Schönen bis zum Erhabenen. Auch die Form allein kann gefallen; doch wirkt dabei im Vortrag schon etwas von innerem Leben mit. Klingklang allein ist ein Spiel für kleine und große Kinder. Lebensgefühl aber fasse ich in dem tieferen Sinne, wie es Goethe, doch nicht metaphysisch, sondern aus Erfahrung urteilend, bestimmt. „Das Selbstgefühl oder das Bewußtsein seines innern Zustandes, auf dem sich unser ganzes Leben herumdreht", stille, auf- und abwallend gleich der Woge des Meeres.

Die klassische Poesie ist nicht die einzige, aber die Höhenkunst, und sie wurde, durch allzu große Rücksicht auf das Organische, Natur und Plastik, hauptsächlich von Goethe zu einem teilweise unerträglichen Grad von Manier, ich verwende das Wort absichtlich, emporgeschraubt, so daß sich Lebenswärme und Natürlichkeit zu verlieren drohten. Oskar F. Walzel fällt ein Urteil darüber, das weitere Ausführungen entbehrlich macht: „Die klassische Poesie beschränkt sich auf eine Welt, in der alles klar ist und feststeht, sie schildert menschliches Leid und menschliche Freude, sie zeichnet kühnes Heldentum und schnöde Feigheit, die Schönheit und Kraft eines

1) W. Dilthey, Beiträge zum Studium der Individualität, Sitzungsber. d. Pr. Ak. d. Wiss., 1896 (1. Halbband).

Achilleus, die Häßlichkeit und Schwäche eines Thersites. Sie dringt ihren Gestalten ins Herz, sie kennt ihre Gefühle, ihre Affekte, ihre Leidenschaften. Weiter indes geht sie nicht. Sie freut sich ihrer gesunden, kräftigen Sinne, ihres klaren, unbestechlichen Blickes, doch sie stellt nie die Frage, ob zwischen Himmel und Erde Dinge bestehen, zu deren Erkenntnis gesunde Sinne und klarer Blick nicht ausreichen. Sie kennt nicht die Größe und die Bedeutung des Unbewußten, denn sie beschränkt sich auf das Bewußte. Wo für uns Menschen die faßbare Natur aufhört, wo wir an unerkennbare und unerklärbare Ursachen glauben müssen, arbeitet sie mit einer überlieferten Mythologie, die keine unlösbaren Rätsel zuläßt. Ihr ist selbst die Frage des Jenseits kein Problem. Sie weiß, daß der Edle in die elysischen Gefilde hinabsteigt, daß der Schlechte im Tartarus für seine Schuld büßt."[1]) Die Lücken füllen die romantische Richtung, und als diese sich ins Weltferne oder ins Schöntuerische verliert, der Naturalismus aus. Daß Schiller — und nur um ihn handelt es sich hier — nicht ganz achtlos an dem Reich der Rätsel vorübergeht, werden wir sehen.

Er urteilt später ziemlich geringschätzig über seine Beschäftigung mit ästhetischen Fragen, auch sei er (z. B. in den ästhetischen Briefen) zu dogmatisch verfahren. Gewiß nützt alle Theorie wenig, wenn es sich um tatsächliches Schaffen handelt; aber beides, ästhetische und geschichtliche Studien, füllten doch die Zwischenzeit würdig aus und bewirkten nicht geringe Förderung. Sie bewahrten ihn vor der Neigung zu gewaltsamem, hie und da fast agitatorischem Hinausstreben über den Rahmen des Kunstwerks und erweckten eine reiche Fülle lebendiger Gedanken in ihm. Dazu brachten ihm die zunehmenden Jahre „erstaunlich viel Realistisches". Er war ja keineswegs, wie rosafarbne oder herabsetzende Berichte weismachen wollen, ein Fremdling in der Welt. Er besaß praktischen Sinn wie einer, nur übersah er nicht die höheren Forderungen des Geistes. Man kann das Wesen des unechten und echten Idealismus nicht schöner darstellen als Friedrich Lienhard: „Wenn ich von Idealismus spreche, so bitte ich ausdrücklich, jeden Nebenbegriff von Illusionismus, Schwarmgeisterei und ähnlichen Verstiegenheiten oder Entartungen auszuschalten. Denn gesunder Idealismus ist eine genau so wirkliche Macht und tatsächliche Kraft wie der Materialismus; ja, er ist letzten Endes immer und überall der Sieger. Seine Denkart und Empfindungsweise werden gleichfalls nur durch Erfahrung gewonnen. Aber die Erfahrung, aus der die idealistische Denkweise aufglüht, ist eine seelische Offenbarung. Idealismus ist Entdeckung einer Geheimkraft unseres eigenen Innern: einer Kraft, die den Unbilden der Welt zu widerstehen vermag, die sich dem Leid vermittelst einer feineren Magie gewachsen zeigt, ja das Leid in seelischen Gewinn verwandelt, die auf dem Scheiterhaufen den Himmel offen sieht und auf dem Schlachtfeld die Walküren rufen hört." Schiller lebt in Willens-,

1) Vom Geistesleben des 18. u. 19. Jahrh., Leipzig 1911, im Insel-Verlag (S. 62 f.).

nicht in Traumidealen, wie Kühnemann mit Recht hervorhebt, in einer lebendig seelischen Atmosphäre, in einer Geistesrichtung, die sich nie in schale Ironie verflüchtigt, sondern das Dasein und die Menschheit ernst, tiefernst nimmt. Vielleicht ist dies doch das Höchste, was der Mensch erreichen kann. Stoff ohne Form bleibt immer etwas Grauenhaftes. Darin behält Shaftesbury gegen alle recht. Wie sehr der Altersgoethe sich in mancher Beziehung Schiller nähert, möge man in Eckermanns Gesprächen nachlesen. „Der geistige Wille und die Kräfte des oberen Teiles halten mich im Gange."[1])

Hebbel wirft einmal die Frage auf, „ob nicht Schiller mit seiner wie die Seewoge fortreißenden, typischen Behandlung . . recht hat und ob unser einer nicht auf der falschen Fährte ist".[2]) Schon früher wurde behauptet, daß seine Art nicht die Tragödie sei, daß sie sich aber gegen andere Richtung und Möglichkeiten selbständig behauptet und über den Wechsel der Mode erhaben ist. Seine Totengräber haben immer wieder nur die Gemeinde des Lebenden vermehrt. Schiller schreibt das Drama seines Lebens. Was in seinen Tragödien an Kraftvollem, Zartem, Hinreißendem zu uns spricht, entströmt der leuchtenden Glut seiner Seele. Drei starke Ströme haben das Jahrhundert befruchtet, das klassizistische Drama, die Antike, Shakespeare. Auch in dieser Hinsicht erscheint er als ein Vollender, indem er aus den Elementen neue Synthesen zu schaffen strebt. Daß er den französischen und englischen Geschmack, d. h. was an beiden wertvoll ist, zu höherer Einheit zu verbinden suche, bezeugt er uns ausdrücklich. Für die antike Tragödie gilt dies von selbst. Zwar von Corneille hält er nicht viel, und Schiller rhetorische Heldenpose vorwerfen, heißt seine Innerlichkeit verkennen und die eigene Fremdheit in seiner lebenerfüllten tragischen Welt verkünden. Aber er fügt doch hinzu, daß das „eigentlich Heroische" glücklich dargestellt sei, „doch ist auch dieses, an sich nicht sehr reichhaltige Ingrediens einförmig behandelt".[3]) Der heldenhafte Einschlag, die teilweise glanzvolle Sprache, Vorzüge, die man Corneille nicht abstreiten kann, ziehen ihn an, dagegen stößt ihn die Kälte der Empfindung, das Gekünstelte, ab. Mit der Kraft des Herakles-Shakespeare fühlt er nahe Verwandtschaft, aber er kann sich mit dem Derben, Possenhaften, der Nahrung der „Gründlinge", und selbst mit der oft unendlich lebenswahren und ergreifenden Mischung des Tragikomischen nicht mehr befreunden, weil „seine Natur zu ernst gestimmt ist". Die ewige Macht der Antike verleugnet sich nicht; durch Goethe gewann er neue Anregung, besonders für den Dichter aller Dichter, für Homer. Schon Erwähntes fasse ich kurz zusammen. Die „Griechheit" empfand er eine Zeitlang als Höhe des Menschentums, später nur als Sinnbild des Kommenden. Die „Simplizität" wird zum Zauberwort der deutschklassischen Epoche. Es bedeutet

1) 21. März 1830 (S. 322).
2) E. Kuh, Biographie Fr. Hebbels, Wien 1877, II S. 618.
3) An Goethe, 31. Mai 99 (VI S. 35).

nicht etwa bloß Einfachheit in der Darstellung, sondern einfaches, nicht durch die tausend Einwirkungen einer Überkultur verbildetes, problematisch gemachtes Menschentum. Alles Größte, Personen und Erkenntnisse, ist einfach und kommt in schlichtem Gewande. Es hängt diese Anschauung innigst mit dem Lebensideal der deutschklassischen Richtung zusammen. Selbst die größte Gestalt in der größten deutschen Dichtung neigt am Ende dahin. „Ein Mensch zu sein", rastlos zu wirken und tätig zu sein zur Förderung der Gesamtheit, das ist Fausts letzter Gedanke. In dieser Hinsicht, im Verzicht auf „selbstische Vereinzelung" kann auch der geniale Dichter seine Aufgabe nur im Rahmen des Ganzen erfüllen. „Klassizität"[1]) ist schon frühzeitig das Ziel seiner Sehnsucht, und als klassisch empfinden Goethe und Schiller blühendes, kraftvolles Menschentum, das ewig Menschliche, in dem hohen Stil, der sich nicht in Mätzchen und Filigranarbeit gefällt, sondern unter eine gewisse Höhe nicht herabsinkt. Den Gegensatz bildet das „Leere, Unbedeutende", womit sich die neueren Dichter „beladen".[2]) Antike und Natur sind in ihrem Urteil gleichartige Mächte. Durch Goethes Anregung lebt sich Schiller mit ganz neuer Empfänglichkeit in die Homerische Welt ein. Er fühlt sich wie in einem „poetischen Meere", ungetrübte Stimmungskraft seiner Dichtungen, „alles ist ideal bei der sinnlichsten Wahrheit".[3]) Damit ergänzt er sein Urteil in dem Aufsatz über naive u. s. D. Plutarch, der bevorzugte Liebling bedeutender Menschen, der schon ungleich mehr und tiefer gewirkt hat als manches „kritisch" gesiebte Geschichtsbuch, wird zurzeit unbillig zurückgesetzt.

Es folgt die stattliche Reihe der Dramen, die wir nur mit einigen Anmerkungen begleiten können, weil die besondere Aufgabe schon in den vorausgehenden Bänden gelöst wurde. Wallenstein ist die erste große geschichtliche Tragödie, Schiller der Schöpfer des historischen Dramas. Dieses Urteil hat kein Geringerer als W. Dilthey ausgesprochen, und es besteht in seinem vollen Umfang zu Recht, wenn es auch weniger bekannt ist, als man wünschen sollte.[4]) „Realistisch wahr, historisch tief und erschöpfend sind die geschichtlichen Bedingungen dargestellt." Erst Schiller vermochte diese Großtat zu vollbringen, „weil in ihm ein angeborenes, instinktives, naturstarkes Verhältnis zu der geschichtlichen Welt bestand". Dilthey betont ferner die unvergleichliche Kunst in der Entwicklung dieses Charakters, der notwendig seinem Schicksal entgegengehe. Auf einen Zug in dieser meisterhaften Besprechung, die nichts mit den bekannten Alltagsurteilen gemein hat, möchte ich noch im besonderen hinweisen. „In wunderbar poetischer Wendung tauchen die Bilder seiner Jugend unmittelbar vor seinem Tode auf und machen ihn nunmehr erst ganz verständ-

1) Außer Hirzel u. a.: Primer, Schillers Verhältnis zum klass. Altertum, Progr. Frankfurt 1905.

2) An Goethe, 4. April 97 (V S. 167f.).

3) An Goethe, 27. April 98 (V S. 372f.).

4) Beiträge zum Studium der Individualität (vgl. oben).

lich."[1]) Wallenstein ist nicht etwa eine losgelöste Existenz für sich, wir sehen in die Tiefen seines Wesens, daß einst noch ein Reineres, Edleres in ihm wirkte, bis es der Dämon der Machtgier und des Ehrgeizes zurückdrängte, jedoch nicht völlig erstickte. Schon von hier aus wird die Notwendigkeit seines Ergänzungsbildes ersichtlich. Er liebt in Max sein besseres Selbst, und wie eine dumpfe Empfindung, daß er etwas anderes hätte werden können, ringt es sich in Stunden der Besinnung aus seiner Brust. Dostojewski sagt einmal in den Memoiren eines Totenhauses, es gebe selbst inmitten der Verlorenheit reine, zartempfindende Menschen, denen der Moder und die Verderbnis in der Umgebung nichts anhaben könnten, und das „Milieu" übt bekanntlich nicht nur anziehende, sondern auch abstoßende Kraft. Das gleiche dürfen wir doch um so mehr für die Schillerische Tragödie in Anspruch nehmen. Erst durch die Einführung der Lichtgestalten wird der Kreis der Menschheit erfüllt. Wallenstein besitzt eine Reihe von Eigenschaften, die dem hervorragenden Manne der Tat eignen: den Herrenwillen, die dämonische Macht des Eindrucks auf andere, Scharfsinn, Tatkraft; zugleich lebt in ihm ein starker Rest moralischer Besinnung, eine Scheu vor dem Unberechenbaren, und daran geht er zugrunde. Nach dem Heldentode des jüngeren Piccolomini wäre der Weg zum Äußersten frei, aber es ist zu spät.

W. Dilthey zieht einen Vergleich mit dem größten Vorgänger in der tragischen Dichtung: „Wie tief ist dieser Blick Schillers in eine praktische Genialität, wie überlegen ist er hierin Shakespere." Letzterer ist ja der echte und einzig große Dichter der Renaissance. Gewaltige Persönlichkeiten, dämonische Kraftnaturen und Adelsmenschen leben sich in seinen Tragödien aus; aber er kennt noch nicht die „Bedingtheiten des Lebens", das Tragische liegt für ihn in der „Struktur der Seele", in einem „Mißverhältnis", das ihr anhaftet. Seine Menschen, im ganzen beurteilt, werden von einem Trieb so machtvoll erfaßt, daß eine seelische Störung, eine Verrenkung des inneren Organismus eintritt, woran sie zugrunde gehen. Schiller weist gelegentlich darauf hin, daß es kein gutes Zeichen sei, wenn der Dramatiker nicht ohne einen „Bösewicht" auskommen könne. Ein Verstoß gegen die Lebenswirklichkeit wäre das gewiß nicht. Selbst die Edmund, Jago, Franz und wie sie alle heißen, die Schleicher und Hyänen, die Wölfe im Schafskleid werden teilweise durch nicht allzu seltene, wirkliche Muster in Schatten gestellt. Aber Schiller überwindet die grelle Verteilung von Licht und Schatten. Im Wallenstein ringen irgendwie berechtigte Gegenmächte um die Herrschaft, großes Verdienst mit der Heiligkeit der Legitimität. Der Fall war nicht nur zur Zeit der Pippiniden da. Der Friedländer ist innerlich reicher und empfänglicher für große Aufgaben als Macbeth, der weder den Königssinn noch die Königstugenden besitzt oder eine segenbringende Wirksamkeit anstrebt, sondern inwendig bettelarm ist, nur den maßlosen Ehrgeiz mitbringt. Eine Welt im kleinen,

1) Die sog. Exposition reicht also bis zum Abschluß der Tragödie.

eine Fülle von Gestalten enthält die Tragödie. Das sog. stärkere Geschlecht ist fast in den meisten Möglichkeiten vertreten. Wer aus all den chaotischen Elementen ein lebendiges Ganze formt, kann sich zu den Größten, zu den Auserwählten zählen.

Schiller schafft das neue Drama weniger nach seiner „gewohnten" als nach der neuen Art. „Den Hauptcharakter so wie die meisten Nebencharaktere" behandelt er „mit der reinen Liebe des Künstlers", d. h. er strebt den Stoff außer sich darzustellen, ohne die glutvolle Teilnahme, die ihn früher unwiderstehlich in den Gang des Stückes und die Situationen hineinriß. Wir wollen uns jedoch an ein Selbstbekenntnis Grillparzers erinnern, ohne natürlich die Sache ins Kleinliche zu übertreiben: „Ich glaube, daß das Genie nichts geben kann, als was es in sich selbst gefunden, und daß es nie eine Leidenschaft oder Gesinnung schildern wird, als die es selbst als Mensch in seinem eigenen Busen trägt... Nur ein Mensch mit ungeheuren Leidenschaften kann meiner Meinung nach dramatischer Dichter sein, ob sie gleich.. im gemeinen Leben nicht zum Vorschein kommen."[1]) Schillers dämonische Gefühlskraft hat sich geläutert, aber die Flut des Gemüts ist nicht philisterhaft verebbt. Oft genug versichert er uns dessen. Was der empfängliche Mensch „unnachsichtlich" gerade vom dramatischen Dichter fordert, ist „Leben" (nach Grillparzer), Leben, das machtvoll in die Seele trifft. Es gibt freilich Stücke genug, die jene kalte Stimmungslosigkeit Platz greifen lassen, in der man höchstens die Kunst des Schauspielers oder die Kunstfertigkeit des Dichters bewundert. Ich will mit all dem nur sagen, daß Schiller nicht wie mit Schachbrettfiguren spielt. Er ist innerlich reich genug, um die meisten Möglichkeiten seiner Geschöpfe wenigstens „ästhetisch" in sich zu erleben. Die alte Unmittelbarkeit erwacht in der Darstellung der Lichtgestalten. Max ist ein neues Glied der stattlichen Schar jugendfrischer, kraftvoller Menschen, die mit Karl Moor beginnt. Und doch, welcher Gegensatz! Die innere Umwandlung in Schiller übt ihre Wirkungen. Reiner entfaltet sich der Glanz der Seele. Es ist der schöne Charakter, der im Sturm des Lebens in den erhabenen übergeht. Das ist innerlich Erlebtes, Schillers Gemüt nimmt daran Anteil. Der Gestalt Theklas fehlt es vielleicht an dem zarten, süßen Schmelz, dem Eigenschein des Lyrischen, das Schillers Natur weniger gegeben ist. W. von Humboldt verglich sie mit Goethes Iphigenie. Nicht die Rücksicht auf die Ökonomie des Dramas erkünstelt diese „Figuren", wenn auch die Bedingungen der kleinen Welt gewisse Züge mehr hervortreiben, sondern sie leben ihr eigenes, selbständiges Leben. Nebenpersonen treten naturgemäß nur einseitig hervor. Was Max zu Wallenstein hinzieht, deutet zugleich Schillers Teilnahme an, aber erschöpft seinen Empfindungskreis nicht. Das Thema der „Räuber" wiederholt sich in gewaltiger Steigerung, wie in Maria Stuart frühere Elemente (aus Fiesko usw.) sich zu erneuter und erhöhter Behandlung einstellen. Auch Goethe

1) Studien zur englischen Literatur (Werke, Cotta, 16. Bd., S. 164 f.).

beschäftigt der Widerstreit zwischen den Ansprüchen des Individualismus und den Forderungen der Gesamtheit immer wieder.

Schiller versteht unter dem Schicksal, wie Kühnemann treffend erklärt, „die tragische Notwendigkeit der Lebenszusammenhänge". Es ist überhaupt von entscheidender Wichtigkeit, in welchem Sinne man diesen Rätselbegriff faßt. Die altgriechische oder altgermanische Auffassung oder gar das Kismet in der Bedeutung lähmender Unabänderlichkeit hat in Schillers Weltanschauung keinen Platz oder doch nur mit der wesentlichen Einschränkung, in der Goethe auch die Astrologie gelten läßt: als dunkle Ahnung eines ungeheuren Weltzusammenhanges. Diese Auffassung ist so innerlich und tief wie etwas. Und doch müssen wir es als Verdienst der Verstandesaufklärung anerkennen, daß sie die Furcht vor der unmittelbaren Einwirkung der Planeten verscheuchte. Im König Lear findet sich ein bezeichnendes Wort darüber. „Das ist die ausbündige Narrheit dieser Welt, daß, wenn wir an Glück krank sind — oft durch die Übersättigung unsres Tuns — wir die Schuld unsrer Unfälle auf Sonne, Mond und Sterne schieben" (I 2). Das stolze, selbstherrliche Selbstbewußtsein des Renaissancemenschen kannte überhaupt keinerlei Abhängigkeit, weder von Vergangenheit noch von Natur und Menschenwelt. Daß dies bloß eine Seite dieser Zeitrichtung war, füge ich nur zur Vollständigkeit bei. Schiller, der die Möglichkeit der Freiheit unbedingt anerkennt, muß doch mit Rücksicht auf seine Lebensanschauung erhebliche Einschränkungen ziehen. Der Realist ist danach unfrei. In dem Augenblick, wo er sich einen unbedingten Wert gäbe, würde er aus seinem Kreise heraustreten. Wir kommen später auf die Frage zurück. Es ist jedenfalls ein Fortschritt, daß er „das Ahndungsvolle, das Unbegreifliche, das subjektiv Wunderbare", das in der Tragödie erforderlich sei, in seine Rechte einsetzt. Man darf dies als romantischen Einschlag, doch nicht lediglich als technisches Mittel bezeichnen. Ein Letztes, Unergründliches, Geheimnisvolles liegt im Menschen wie in der ganzen Natur, besonders in kraftvollen Naturen wirkt es mit dämonischer Kraft (vgl. Goethe). Dieses Merkwürdige, Irrationale, das die Umgebung so wenig verstehen kann, ist für Wallenstein der Glaube an die Sterne. „Des Menschen Taten und Gedanken... sind notwendig wie des Baumes Frucht" (W. Tod, III 3). Als Realist kann er nicht anders urteilen, und er ist dies nach Schillers eigenem Zeugnis. Das Höchste, was er erreicht, sind Annäherungspunkte an das Reich der Idee. Der Eintritt in die neue Welt verlangte eine völlige Umkehr. Freilich kann man die beiden Begriffe mit Muff auch in weiterem Sinne auslegen. Was auf dem Menschen lastet als Erbteil der Vergangenheit, als Naturbedingtheit, als „angeborne Kraft und Eigenheit", als Dämon, alles, was Zwang in sich schließt durch Umstände und Mitmenschen, heißt Schicksal, und die Selbsttätigkeit durch die höheren Gemütskräfte Freiheit; Wille gegen Trieb und Nötigung. In der Unterredung mit Max steht Wallenstein vor der Entscheidung. Eine trübe Atmosphäre lagert über der gewaltigen Tragödie, die um die Wende des Jahrhunderts erschien.

Wie im Nibelungenlied ganze Völker, ist hier ein kraftvolles Geschlecht vernichtet und blühendes Menschentum in den Untergang verstrickt. W. v. Humboldt empfängt als erster solche Eindrücke. Er vergleicht in einem Briefe an Schiller Wallensteins Familie mit dem Hause der Atriden, „wo das Schicksal haust, wo die Bewohner vertrieben sind, aber wo der Betrachter gern und lang an der verödeten Stätte verweilt". Wie man ein Drama, das seinen Helden aus tiefsten Zusammenhängen zu begreifen strebt, eher entschuldigt als beschuldigt, moralisierend nennen kann, mögen andere erklären. „Starres Entsetzen pflegt in der griechischen Tragödie zu herrschen, wie es im ‚Wallenstein' herrscht; die Alten kannten kaum eine mildere Form des Tragischen"[1]), urteilt Ernst Maaß. In der Tat, hier weht wieder der Anhauch der ehernen Notwendigkeit, die nicht selten über einzelne und Völker hereinbricht, nichts dagegen von jener schwächlichen Sentimentalität, die sich hinter ein Spinngewebe von Eingebildetheiten verkriecht. Wer die Härte des Lebens kennt, weiß, daß dies keine Übertreibung ist. In tiefstem Sinne führt Schiller den Aristotelischen Begriff der Furcht wieder ein. Denn wo wäre der, heißt es im Aufsatz über das Erhabene, welcher in der Anschauung der „mit dem Schicksal ringenden Menschheit ... verweilen kann, ohne dem ernsten Gesetz der Notwendigkeit mit einem Schauer zu huldigen ... und, ergriffen von dieser ewigen Untreue alles Sinnlichen, nach dem Beharrlichen in seinem Busen zu greifen?" Ich neige allmählich mehr zu der Ansicht, daß zum wenigsten manche Teile dieser Schrift später eingefügt wurden. „Ganz im Gegenteil (zum epischen) raubt uns der tragische Dichter unsre Gemütsfreiheit"[2]). Die Gesamtstimmung ist sicherlich nicht dazu angetan, jenes Unabhängigkeitsgefühl zu erwecken, nur in einzelnen Fällen und zum Schlusse stellt sich die befreiende Wirkung ein. Das Tragische in der Hauptsache besteht hier in der Entfaltung und Hemmung der Kraft.

Nochmals behandelt Schiller ein ähnliches Motiv, Machtgier gegen jene höchste Art innerer Freiheit, der selbst das goldene Rom ein Nichts bedeutet. Ein reineres Diadem als die Königskrone flicht sich um die Stirne der Heldin. Was im Wallenstein nur in zweiter Reihe hervortrat, wird nunmehr in den Vordergrund gerückt; damit verbindet sich als verwandtes Thema die Schuld. Die britische Königin in all ihrer äußerlichen Majestät erscheint hier als Teil jener Kraft, „die stets das Böse will und doch das Gute schafft". Das Grundmotiv, dauernd in seiner Bedeutung und heute wie morgen gültig, klingt machtvoll an: „Nicht Gut, nicht Gold ... noch herrischer Prunk." „Ich habe deinen edlern Teil nicht retten können." Es sind zwei Welten, die miteinander ringen. Namen und besondere Verhältnisse, wer will die kritische Geißel schwingen? Das Thema der Wiederholung kommt mit eigener, überraschender Wirkung zum Ausdruck wie in keinem anderen Drama. Nicht nur im Leben Maria

1) Goethe und die Antike, Berlin 1912, Kohlhammer.
2) An Goethe, 21. April 97, (IV S. 180).

Stuarts, auch Mortimer ist ihr Gegenbild: schwärmerisch, leidenschaftlich, zum Höchsten emporstrebend. Ein „männlich Beispiel". In der Arbeit am Wallenstein fühlte sich Schiller nach eigenem Geständnis beengt; hier strömt seine Kraft freier aus. Neben prachtvoll wirksamen Szenen, die von innerem Leben durchdrungen sind, macht sich viel, ja teilweise zu viel Kunstverstand bemerkbar. Den Schlußmonolog Leicesters, der den Eindruck nicht steigert, sondern abschwächt, sollte man in Bühnenaufführungen streichen. Eine nahezu psychologische Unmöglichkeit bereitet die Begegnung vor; doch hat Schiller gerade hier, um die leidenschaftliche Aussprache herbeizuführen, seine ganze Kunst aufgeboten. Es ist übrigens ein Meisterzug, wie Maria Stuart, noch von dem Triumphe über die Gegnerin erglühend, durch das Erwachen der sinnlichen Leidenschaft in Mortimer plötzlich über die letzten Zusammenhänge in ihrem Schicksal klar wird. Schillers regelmäßigstes Drama. Das Motiv der Naivität wirkt schon wesentlich mit. Nunmehr schafft er die höchste Verkörperung der Unmittelbarkeit, zum schlichten Volkstum zurückkehrend, und zugleich die Idee reinen, iphigenienhaften Menschentums in der Jungfrau von Orleans. Manche haben übel daran getan, wenn sie den gleichen Typus im Hippolytos des Euripides verkannten, und es ist immer verfänglich, Persönliches in den anderen hineinzusehen. Die Griechen haben sich ja auch eine Pallas Athene eingebildet. Es ist eine Dichtung, die in ihrem Eigensten bis zur Höhe des Parsifal emporreicht, also nicht jedem zugänglich ist. Wir müssen freier in unserer Auffassung werden und davon absehen, bloß das eigene Ich zur Norm zu erheben. Selbst wenn wir alles Religiöse und Metaphysische beiseite lassen, bloß als dichterischen Schmuck anerkennen, so bleibt doch eine der reinen und wundervollen Gestalten übrig, die nur für einen großen Gedanken leben und darum auf alles verzichten. Nicht „weltlich eitle Hoheit zu erjagen", verließ sie ihre Heimat; „die reine Jungfrau nur kann es vollenden". Der Gedanke ist keineswegs überweltlich. Das Außerordentliche verlangt das Zusammenwirken aller Seelenkräfte, die „Sammlung" nach Grillparzer (Hero und Leander; Sappho) und die freiwillige Hingabe des Ich, den Verzicht. Auch in anderer Hinsicht beansprucht die Tragödie Interesse. „Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben." „Die Liebe, ohne welche keine poetische Tätigkeit bestehen kann," schreibt er an Körner.[1]) In der augenblicklichen Stimmung bedauert er sogar die Wahl des Wallenstein, da er sich im ganzen über sich und seine künstlerische Eigenart klar ist. Was er erstrebte, hat sich erfüllt. Das Kunstgemäße ist ihm zur zweiten Natur geworden. Nunmehr darf er wieder zu der Schaffensweise seiner Jugend zurückkehren und Gegenstände wählen, die er mit der ganzen Innigkeit und geläuterten Flamme seines Gemütes umschließt. Dieses Recht, wenn nur die dargestellten Personen für sich leben, verkümmern wir heutzutage insbesondere dem dramatischen Dichter nicht, seitdem die gluterfüllten Dramen Hein=

1) 13. Mai 1801 (VI S. 276 f.).

richs von Kleist die ihrer würdige Anerkennung gefunden haben. Ferner nähert sich Schiller dem romantischen Empfindungskreise, wie auch Goethe späterhin Zugeständnisse macht. „Die natürliche Tochter" (1802—1803 vollendet) ist der Typus des klassizistischen Dramas. Sprachlich ins Prangende, oft Unerträgliche gesteigert, hat es, trotz innerlich belebter, herrlicher Bestandteile, etwas Marmornes an sich. „Die Naivetät der Goethischen Jugend ist dahin. Alle auftretenden Personen beobachten sich selbst bei ihrem Tun und Reden" (Albert Köster). Trotz der Motivierungssucht bestehen empfindliche Lücken.[1]) Auf diesem Wege konnte das Drama sich nicht weiter entwickeln. Durch Schillers Tragödie weht die romantische Luft des Wunderbaren, Geheimnisvollen, soweit dies seinem Geiste gegeben ist, manches grenzt ans Melodramatische an, lyrische Einlagen. Wie schon Sulzer der Oper den Beruf zuerkennt, „das größte und wichtigste aller dramatischen Schauspiele zu sein, weil darin alle schöne Künste ihre Kräfte vereinigen", so empfindet auch Schiller als musikalischer Dichter etwas Unzulängliches im Wortdrama, und er kann sich dabei auf die griechische Tragödie berufen. Man hat unter diesem Gesichtspunkt auch seine nachfolgenden Dichtungen zu betrachten. Die Idee des Gesamtkunstwerkes, wobei natürlich doch eine Grundeinheit vorherrschen muß. Gleichwohl spielt er nicht etwa lediglich die Rolle eines Vorgängers von R. Wagner, mit dem er sicherlich einige Verwandtschaft hat. Er ist eine unbedingt selbständige Größe, ein Gipfel deutscher Geistesentfaltung. In der Jungfrau von Orleans klingen zum erstenmal bewußt und machtvoll vaterländische Motive an, kräftige Manneswort voll innerer Glut. Das deutsche Bewußtsein beginnt sich der nationalen Entwürdigung zu schämen.

Es folgt trotzdem ein rein künstlerischer „Versuch", der in dem Bestreben wurzelt, den hohen Geist der Antike wiederzubeleben und die höchste Vereinfachung zu erreichen; aber auch Neuzeitliches ist reichlich beigemischt. Man darf überhaupt den Gesichtspunkt der Nachahmung nicht übertreiben, die neue Tragödie stellt mehr eine Synthese dar. „Die Braut von Messina" hat eine ganze Flut von Erörterungen für und wider hervorgerufen, und Schiller hat sich mit Recht anderen Bahnen zugewendet. „Was er getan, soll niemand wiederholen", mahnt Goethe vielsagend die Herde der Nachahmer. Die Theorie versagt einem lebensvollen Werke gegenüber, der Eindruck bleibt groß und stark, nach wie vor, und sein bekanntes Urteil, er habe zum erstenmal die ganze Wucht des Tragischen empfunden, besteht zu Recht. Der Vf. hat nicht die Aufgabe, zu gewissen, oft kleinlichen Einwänden Stellung zu nehmen; er kann nicht, wegen kleiner Flecken, ein Werk verurteilen, das so viel Kraft und Fülle ausströmt und jedesmal neuen Genuß gewährt. Nirgends entfaltet sich, wie anerkannt, die wundervolle Pracht und die Innigkeit der Sprache Schillers zu größerer Voll-

1) Vgl. die Monographie von Gustav Kettner, Goethes Drama „Die natürliche Tochter", Berlin 1912, Weidmann.

endung. Wir haben uns hauptsächlich mit einer Frage zu beschäftigen. Die Atmosphäre des Wallenstein, noch verdüstert, Gewitterschwüle lagern über der Welt des Dramas. Selbst wenn die Sonne über Messina aufgeht, kommt das Gefühl der Beruhigung nicht auf. Schiller besitzt die Fähigkeit, Stimmung zu erwecken, bei allen Schattierungen und scheinbaren Gegensätzen ein Ganzes zu schaffen, in bemerkenswertem Grade. Daß die Örtlichkeit nichts phantastisch Erkünsteltes sei, sondern den Eindruck der Wirklichkeit hervorrufe, hebt Kohlrausch hervor.[1]) Goethes Schilderungen wirkten ein, und trotzdem bleibt es eine Leistung. Schillers Braut von Messina und Die Natürliche Tochter haben verwandte Züge, besonders gleichen sie sich in der Auffassung des Schicksals: „Durch das Sollen wird die Tragödie groß und stark, durch das Wollen klein und schwach."[2]) Goethe nennt als Meisterwerk ersterer Art den Sophokleischen Ödipus, der auch Schiller machtvoll anregte. Der große Fortschritt in dem neuen Drama liegt nun gerade nach dieser Richtung. Mag auch Schiller die „Idee" entlehnen, der selbständige Mensch übernimmt nichts ohne innere Beglaubigung, und das Aushilfswort „Kunstgriff" ist doch zu äußerlich. Kierkegaard hat nach meiner Ansicht das Beste über diese Frage ausgesprochen, und zwar in seinem Aufsatz: „Der Reflex des Antik-Tragischen in dem Modern-Tragischen."[3]) Es sind tiefe, durchaus nicht veraltete Gedanken, denen wir hier begegnen. Er bekämpft die — aus Fichte, Hegel usw. — bekannte Annahme der absoluten Unbedingtheit, des Aufsichgestelltseins des einzelnen Individuums. „Jeder Mensch, so originell er sein mag, ist doch ein Kind Gottes, ein Kind seiner Zeit, seines Volkes, seiner Familie, seiner Freunde, und hat erst hierin seine Wahrheit; will er, relativ wie er überall ist, das Absolute sein, so wird er lächerlich." Ironisch fügt er hinzu: „Man sollte wahrhaftig denken, es sei ein Königreich von Göttern, dieses Geschlecht, dem anzugehören auch ich die Ehre habe." Der wichtigste Satz ist jedoch folgender: „Die tragische Schuld ist nämlich mehr als subjektive Schuld, sie ist Erbschuld . . ." Diese aber birgt einen „Selbstwiderspruch" in sich, „daß sie Schuld ist und nicht ist". Wir fügen zur Erklärung hinzu: „In der griechischen Tragödie beschäftigt sich Antigone durchaus nicht mit dem unglücklichen Schicksal ihres Vaters. Dieses lastet wie ein undurchdringliches Leid über dem ganzen Geschlecht; Antigone lebt sorglos dahin wie jedes andere junge griechische Mädchen." Kierkegaard behandelt noch das Verhältnis zwischen dem Ästhetischen, Ethischen und Religiösen. Nur wegen der nahen Beziehungen zu Schillers Tragödie gehe ich darauf ein. Oft genug wurde ein falscher Wertmaßstab angelegt. Wenn sich ein „Verbrecher" auf erbliche Belastung beruft, so verurteilt die Härte der Moral seine Tat, die

---

1) Schillers Braut von Messina und ihr Schauplatz, Deutsche Rundschau 122 (1905).

2) Shakespeare und kein Ende (1813—16).

3) Werke (Tiederichs, Jena) I S. 125ff.

Ästhetik hat einen „mildernden Ausdruck“ für ihn. Das Religiöse lindert die Herbheit des Moralischen durch den Hinblick auf „die allgemeine Sündhaftigkeit“ und die „Gnade“. Ein wundervoller Gedanke flicht sich ein: „Im Tragischen ist eine unendliche Milde, die ästhetisch betrachtet im Verhältnis zum Menschenleben etwas von der göttlichen Gnade und Barmherzigkeit hat; nur ist sie weicher als diese, tröstet den Bekümmerten mit mütterlicher Liebe.“ Kierkegaard kennt wahrscheinlich Schillers Auffassung nicht; die Anwendung ergibt sich von selbst. Neben der Erbschuld gibt es auch eine Erbtugend. Die Frage der Vererbung ist im Tiefsten noch ungelöst wie das Problem des Lebens. Den Ruhm, jede neue Hypothese sofort zum Glaubensartikel zu machen, überlasse ich unselbständigeren Leuten. Notwendigkeit und Freiheit, wo ist letztere zu finden? Die Antwort ist nach Schillers Urteil leicht und einfach zu geben. Insbesondere im Verhalten Don Cesars, der den gewaltigen Abschluß der Tragödie beherrscht. Die beiden Verse sagen alles, wobei ich auf sonstige metaphysische oder psychologische Erörterungen verzichte:

Den alten Fluch des Hauses lös' ich sterbend auf,
Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks.

In einem der letzten Briefe Schillers findet sich das Bekenntnis: „Frau v. Stael hat mich bei ihrer Anwesenheit in Weimar aufs neue in meiner Deutschheit bestärkt, so lebhaft sie mir auch die vielen Vorzüge ihrer Nation vor der unsrigen fühlbar machte.“[1]) Wir wollen doch auch die Teilnehmerin am Gespräche zu Worte kommen lassen: „Je soutins avec chaleur la supériorité de notre système dramatique sur tous les autres . . . Je me servis d'abord, pour le réfuter, des armes françaises, la vivacité et la plaisanterie; mais bientôt je démêlai, dans ce que disait Schiller, tant d'idées à travers l'obstacle des mots; je fus si frappée de cette simplicité de caractère, qui portait un homme de génie à s'engager ainsi dans une lutte où les paroles manquaient à ses pensées; je le trouvai si modeste et si insouciant dans ce qui ne concernait que ses propres succès, si fier et si animé dans la défense de ce qu'il croyait la vérité, que je lui vouai, dès cet instant, une amitié pleine d'admiration.“ Dies war der erste Eindruck seiner Persönlichkeit, wodurch zugleich der letzte Abschnitt vorbereitet wird. Frau von Stael gewinnt das Urteil über ihn: Schiller était un homme d'un génie rare et d'une bonne foi parfaite; ces deux qualités devraient être inséparables, au moins dans un homme de lettres.[2])

Kraftvolle Mannesworte, voll Bewußtsein des Rechtes auf Freiheit, nicht verträumtes, die Forderungen der Gegenwart überhörendes Gerede erklingen wieder in deutscher Zunge, im selben Jahrzehnt, wo H. von Kleist mit elementarer Kraft seine Hermannsschlacht schuf.

1) An W. v. Humboldt, 2. April 1805 (VII S. 229).
2) Ich zitiere nach der Ausgabe: De l'Allemagne, Berlin (Ascher & Co., S. 138 f.), die mir augenblicklich vorliegt.

Die Schweizer waten nicht in Strömen von Blut, es sind kernhafte und besonnene Männer, die sich die Selbständigkeit, das Recht der Existenz nach eigener Art erkämpfen. Ich will es dahingestellt sein lassen, ob sich nicht Napoleonische Züge in Geßlers Charakterbild einmischen. Schiller war keiner von denen, die selbst dem Hute eines Tyrannen die untertänigste Reverenz erweisen. In prachtvollen Gruppen baut sich das Ganze auf, ohne daß Talstufen oder ärmlichere Hügel fehlen, die Kunst in der Beherrschung von Volksmassen tritt glänzend zutage. Die Sprache erscheint zuweilen, z. B. in der Unterredung zwischen Tell und seinem Kinde, als unnatürlich. Die angespannte Vorstimmung des Folgenden bringt dies hervor, und es wirkt das Bestreben mit, alles Platte, Alltägliche zu vermeiden, in das Gewöhnliche etwas Ewiges zu legen. Deutschklassische Richtung. Daß Schiller mit Kindern ein Kind sein konnte, wissen wir aus anderen Quellen. Die Sprache Schillers. Sie ist Ausdruck seines Lebens, Form seines Geistes, läutert sich, je mehr der innere Adel seiner Seele aufblüht. Aus Qualm und Chaos brechen dunkle Strudel hervor, der reine Bergquell strömt helle, klare Wogen aus, die im Sonnenschein leuchten. Anfangs derb, urwüchsig, vor maßlosen Kraftworten nicht zurückscheuend, gewinnt sie immer mehr jenen Glanz und jene zarte Innigkeit, die Königspracht, deren erste Klänge die Plattheit und den Alltag verscheuchen. Sie mag hie und da zu sehr stilisiert, im ganzen zu wenig individuell gefärbt und abgestimmt sein. Wir vergessen aber dabei, daß Schiller nicht Umweltdichter ist oder sein wollte. Als Herrscher in seinem Reiche schafft er ein neues Geschlecht von Menschen, in dieser höheren und gesteigerten Welt können die Personen nicht in wirklicher oder angenäherter Mundart sprechen; individuelle Unterschiede sind gewiß vorhanden. Die deutschklassische Kunst als Darstellung des Ewigmenschlichen erfordert ihre eigene Ausdrucksform.

Ist Schiller ein Dichter? Die Frage wurde gestellt und verneint. Er ist der größte seiner Art. Die ruhige Sammlung blieb ihm versagt. Etwas dämonisch Unruhvolles wirkt in ihm. Das meiste ist schon in den früheren Ausführungen enthalten. Die Darstellung des unergründlich Individuellen mit all seiner köstlichen Frische, dem naturhaften Reiz, des dämmernd Geheimnisvollen, Träumerischen war ihm ebensowenig gegeben wie die Gestaltung des von außen Erfahrenen zu langsam sich entwickelnder Reife. Die Bestimmung freilich, daß die Dichtung uns die Geheimnisse der Natur zu deuten habe, ist einseitig und lenkt unfehlbar ins wissenschaftliche Bereich hinüber. Grillparzer sagt einmal: „Ich bin jedem dankbar, der mich unterhält; wenn mich aber jemand belehren will, so seh' ich mir den Meister vorher zweimal an." Wo das zart Elegische, innige Herzenssehnsucht, wo gar das machtvoll Aufstrebende, die sonnengleiche Entfaltung seelischer Kräfte — und auch dies ist Natur — in Betracht kommen, da weicht Schiller keinem und steht neben Beethoven, und er behauptet darin seinen Vorrang selbst gegen Goethe. „Schiller schwärmte noch für Ideale; in Schiller hat der ideale Stil seinen Höhepunkt gefunden, und das

macht für alle Ewigkeit die Größe und Bedeutung Schillers aus"[1]) (Leo Berg). Bis zum Abschluß seines Lebens war er in aufsteigender Linie begriffen. Gewaltige Entwürfe, zahlreiche Pläne beschäftigten seinen nimmer müden Geist. Wer getraut sich Goethes Behauptung, daß er von Tag zu Tag fortschreite, ein zuversichtliches Nein entgegenzustellen? Schiller starb ungefähr sieben Jahre vor Beginn der Befreiungskriege.

Wir schätzen heutzutage die Persönlichkeit noch höher ein als die Werke, die Innenkraft mehr als die Wirkungen, die Bruchstücke bleiben. Im „ernsten Beinhaus", so will es das bekannte Gedicht (1826), weilt Goethe, in den Anblick der „Reliquien", der letzten Überreste des hohen Mannes versunken. Es schaudert ihm vor der „Moderkälte" des Todes; aber Lebensfülle umwallt ihn und ehrfürchtige Scheu bemächtigt sich seiner im Anblick „der gottgedachten Spur, die sich erhalten". Eine unbewußte oder bewußte Erinnerung an Hamlet. Wie ein Wunder mutet ihn dieses Heldenleben an, wie der längst dem Tod Verfallene „Orakelsprüche spendet". Und es wird ihm der höchste Sinn und Zweck des Daseins aufs neue klar:

Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,
Als daß sich Gott-Natur ihm offenbare. . .

Schillers Persönlichkeit ist einzig in ihrer Art. In stetem Fortschreiten, streng gegen die eigene Person und milde gegen andere, entfaltet er, mit den gewaltsamen Mächten in sich und mit der Lebensnot ringend, seine Individualität zu ihrer höchsten Form. Es beginnen draußen die Glocken zu läuten, und wie Glockenklang mit all seinen Schattierungen tönt es durch diesen letzten und höchsten Abschnitt seines Lebens. Niemand hat mehr die Not und den Anhauch des Sterbens empfunden und ihre furchtbare und doch heilkräftige Macht dargestellt. Und dabei blieb sein ganzes Sinnen, seine Tätigkeit dem Leben und den Lebenden zugewandt, zu fördern, zu beleben, die Dumpfen, Gleichgültigen zu wecken, solange sein Tag noch währe. Etwas Feierliches, Festtägliches liegt über seiner Dichtung wie über seinem Leben. Er besaß die hohe Kunst, das Platte, Bleierne, das dünkelhaft Zudringliche von sich abzuwehren, wenn es nicht anders ging, mit sieghaftem Schwertschlag. Ihm war die „Christustendenz", wie Goethe sagt, eingeboren. Wie unter dem „goldenen Duft der Morgenröte", im hellen Sonnenglanz „erhoben sich des Lebens flach alltägliche Gestalten". Keine äußerliche Verbrämung, sondern Erfüllung mit geistiger Kraft, mit Seele. Von der Höhe dieser Weltschau aus mußten sich die Dinge in anderem Lichte darbieten. Und so lebt sein Bild, schon in mythischer Umgestaltung, sein „verklärtes Wesen" durch die Jahrhunderte fort: ein Überwinder der dunklen und lähmenden Mächte des Lebens, in ewiger Jugendfülle blühend, eine Persönlichkeit von heroischer Kraft und seelenvoller Milde, von jener inneren Vornehmheit der Gesinnung,

---

1) Der Naturalismus, München 1892, Poeßl.

die erst das Menschentum begründet. Es ist rührend zu lesen, mit welch edler Rücksicht er in den letzten Krankheitstagen seiner Umgebung begegnete. Das Deutschtum in seinen höchsten Verkörperungen verbindet heldenhaften Sinn mit zartem Empfinden. Schiller trägt dieses Siegfriedhafte in sich. Es kommen Tage und Stunden, wo sich zwischen die Menschen und die Sonne Wolken und Nebel stellen, und jeder erlebt vielleicht eine Zeit der Abkehr von Schiller, aber er möge bedenken, daß es auch eine Rückkehr gibt, und daß die Menschen sich nicht gleich sind. Den reinen Glanz seines Gestirns werden solche Schatten nicht trüben, und selbst wenn einmal eines der „wandelnden Geschlechter" sich von ihm abwenden sollte, wird er im Herzen des Volkes und derer, die empfänglich sind und nicht auf eine Regel schwören, unsterblich fortleben. Was er sich von Jugend auf wünschte, ward ihm im reichsten Maße zuteil: die Liebe der Freunde, der begeisterte Beifall der Zeitgenossen, das Bewußtsein dauernden Fortwirkens. Millionen hat er mit Freude und Lebensmut erfüllt, und so möge er seinen großen Weg weiter gehen, ein Erwecker seelischer Kraft zu sein, ein Kronzeuge in seiner eigenen Persönlichkeit, daß es noch andere Mächte gibt als das materielle Interesse.

Zur Literatur.

Eine auch nur annähernd erschöpfende Übersicht verbietet sich von selbst. Außer Bellermann, Berger, Brahm, Harnack, Kühnemann, Minor, Weltrich, Wychgram, den bekannten Literaturgeschichten und zahlreichen Jahresberichten, den Schriften über Ästhetik (von Schleiermacher bis zur Gegenwart), Poetik und Stilistik (z. B. von Rich. M. Meyer, Roetteken, Scherer), Festreden 1905 seien (außer den schon genannten) erwähnt:

Karl Berger, Die Entwicklung von Schillers Ästhetik, Weimar 1894, Böhlau.

Paul Brügmann, Schillers spätere Dramen im Lichte seiner ästhetisch-sittlichen Weltanschauung, Progr. Havelberg 1911.

Max Dessoir, Über die Ästhetik unserer Klassiker, Westermanns Monatshefte 1893.

W. Dilthey, Die drei Epochen der modernen Ästhetik ..., Deutsche Rundschau 72.

Bernhard Carl Engel, Schiller als Denker, Berlin 1908, Weidmann.

Rud. Eucken, Das Unvergängliche in unseren Klassikern, Berichte des Freien Deutschen Hochstifts 16 (1900).

Ludwig Fulda, Schiller und die neue Generation, Stuttgart 1904, Cotta.

Paul Geyer, Schillers ästhetisch-sittl. Weltanschauung ..., 2. A., Berlin 1908, Weidmann.

Karl Gneiße, Schillers Lehre von der ästhetischen Wahrnehmung, Berlin 1893, Weidmann.

Otto Harnack, Die klassische Ästhetik der Deutschen, Berlin 1892, Heinrichs.

Kantstudien 1905.

Albert Köster, Schiller als Dramaturg, Berlin 1891, Wilh. Hertz.

Josef Kremer, Das Problem der Theodicee in d. Philos. u. Lit. des 18. Jahrh. ..., Berlin 1909, Reuther & Reichard.

M. Kronenberg, Geschichte des deutschen Idealismus, 2 Bde., München 1909, 12, Beck.

Felix Kuberka, Der Idealismus Schillers als Erlebnis und Lehre, Heidelberg 1913, Winter.

Eugen Kühnemann, Kants und Schillers Begründung der Ästhetik, München 1895, Beck; ferner Schillers philos. Schriften u. Gedichte (Auswahl), 2. verm. Aufl., Leipzig 1910, Dürr.

Albert Ludwig, Schiller und die deutsche Nachwelt, Berlin 1909, Weidmann.

Marbacher Schillerbuch (1905).

Ernst Müller, Schillers Jugenddichtung u. Jugendleben, Stuttgart 1896, Cotta ferner: Schillers Mutter, Leipzig 1894, Seemann.

Julius Petersen, Schiller und die Bühne, Berlin 1904, Mayer & Müller.

Robert Petsch, Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen, München 1905, Beck.

Leop. Sadée, Schiller als Realist, Leipzig 1909, Schneider.

Eduard Spranger, W. v. Humboldt und die Humanitätsidee, Berlin 1909, Reuther & Reichard.

Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des 18. Jahrh. Von Winckelmann bis Wackenroder, Berlin 1904, Mayer & Müller.

Franz Strich, Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner, 2 Bde., Halle 1910, Niemeyer.

Karl Tomaschek, Schiller in s. Verhältnis zur Wissenschaft, Wien 1862.

Carl Twesten, Schiller in s. Verhältnis zur Wissenschaft, Berlin 1863.

Friedrich Ueberweg, Schiller als Historiker und Philosoph, her. von M. Brasch, Leipzig 1884.

Karl Vorländer, Kant, Schiller, Goethe, Leipzig 1907.

Julia Wernly, Prolegomena zu einem Lexikon der ästhetisch-ethischen Terminologie Fr. Schillers, Leipzig 1909, Haessel.

Karl Wollf, Schillers Theodizee bis zum Beginn der Kantischen Epoche, Leipzig 1909, Haupt & Hammon.

Ferner: Briefwechsel Schillers mit Humboldt, Körner usw.

Öfters zitierte Werke.

Eckermanns Gespräche mit Goethe, her. von Houben, 13. Aufl., Leipzig 1913, Brockhaus.

Goethes Gespräche, her. von Biedermann, 5 Bde., Leipzig 1909—11 (F. W. v. Biedermann).

Herders Werke, her. von Suphan.

Moses Mendelssohn, Ges. Schriften, her. von G. B. Mendelssohn, Leipzig 1843. 7 Bde.

Schillers Gespräche, her. von Julius Petersen, Leipzig 1911, Im Insel-Verlag.

Schillers Briefe, her. von Fritz Jonas, 7 Bde., Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

Personen- und Sachregister.

1) In der Literaturangabe S. 246 fehlt der Hinweis auf sein vortreffliches Buch über Herder.

Druck von B. G. Teubner in Leipzig.

